شعرية النوع الأدبي

عبد الرحيم الكردي*

مفهوم الشعرية

لم يعد مصطلح «الشعرية» في الآونة الأخيرة مجرد وصف للعناصر الشعرية المحركة للنفس، التي كان القدماء يعدونها أساس فن الشعر، والتي بدونها لا يصبح الشعر شعرًا، مثل التخييل والوزن والمجاز والمحاكاة، أو مقابلاً لمصطلح «النثرية»(1)، بل تطور مفهومه، واتسع مجاله ليشمل كل إدراك لقيمة جمالية أو شعورية في أي شيء أو أي حدث من الأحداث، سواء أكان ذلك الشيء أو ذلك الحدث موجودًا في الواقع، أم متخيلاً في الشعر أو في النثر أو في الرسم. من ثم أصبحنا نقرأ عن شعرية المكان، وشعرية الزمان، وشعرية اللغة، وشعرية الرواية، وشعرية الصورة.

إن الذي فجر ينابيع جديدة في مصطلح الشعرية وحطم أسواره العتيدة هو الفكر الظاهراتي أو الفلسفة الظاهراتية؛ لأن هذه الفلسفة لم تعمد إلى البحث عن كينونات الأشياء أو التأمل في ماهيات الظواهر وأسبابها، بل اهتمت فقط بالإدراك الإنساني لهذه الأشياء والوعي بها، فلم تعد وظيفة الفن في ظل هذه الفلسفة محصورة في التعبير عما يجيش في قلب الفنان كما هو الحال عند الرومانسيين، أو في رسم صورة صادقة للواقع كما يرى الواقعيون، بل أصبحت وظيفة الفن تكمن في خلق صور تمنح متلقيها الدهشة نفسها التي تمنحها الأشياء أو الأحداث الحقيقية في الواقع، وهذا ما يتحقق بشكل مثالي في الشعر؛ ولذلك يقول باشلار مبينًا العلاقة بين الفلسفة الظاهراتية والشعرية: «إذا أردنا أن نحدد الظاهراتية كمدرسة فإننا سنجد في الشعر أول الدروس وأكثرها وضوحًا»(2). ولعل هذا هو السر في اختيار كلمة «الشعرية» بوصفها صيغة اصطلاحية للدلالة على هذا المعنى، وبهذا فإن مفهوم الشعرية يقترب من مفهوم الجمالية، لكنه لا يتطابق معه؛ لأن الجمالية أعم؛ فهي تشمل الشعرية وغير الشعرية.

على أن المدرسة الظاهراتية نفسها ليست هي التي تمنح الأشياء والوقائع أو الصور هذه القيم التي تبعث الدهشة في المتلقي، بل ما يمنح هذه الأشياء تلك الدهشة هو الألفة الإنسانية لهذه الأشياء والوقائع والصور، ثم كسر نمطية هذه الألفة والعدول عن معياريتها الرتيبة، فالبيت القديم مكان للألفة ومسارح للخيال، وعندما نتذكره في الغربة

---

* أستاذ النقد الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قناة السويس، مصر.

أو عند افتقاده لا تأتي صورته مجردة من المشاعر والإحساس بالجمال، بل تأتي مصحوبة بالحنين، والتوق إلى الحماية والأمن والثقة، ومتناغمة مع إيقاع باقي مكونات الطفولة مثل البراءة والفطرة والحب، ويتحقق ذلك مع كلمات مثل السكن والبيت والعش..إلخ.

في هذه الحالة يحدث شكل من أشكال الانزياح من المعنى المعياري التقليدي لكلمة البيت والعش والقوقعة - بوصفها مجرد أمكنة لأداء أغراض نفعية، وهي إقامة الإنسان والطائر والحيوان البحري - إلى كونها دوالاً على معان أخرى عاطفية، مثل الأمن والحماية. وبالمثل فإننا نستخدم صور أحداث الحروب والكوارث، ونعدل بها عن الخط المعياري، وهو الإخبار عن هذه الحوادث إلى التعبير عن الرعب والخوف، وذلك مثل استخدام تولستوي للصور السمعية لقرع الطبول، وأصوات الدافع والصور البصرية لبقع الدم وأشلاء القتلى بشكل مفزع في رواية «سيباستيبول في ديسمبر»، أو في رواية «الحرب والسلام»؛ فهو لم يرد أن يرصد ما دار في الحرب بين روسيا وتركيا في القرم، أو بين روسيا وفرنسا النابليونية، بل أراد أن ينحرف بالحدث انحرافًا شعريًا أو جماليًا.

وكل شيء يقع في دائرة الوعي الإنساني ثم يستقر - سواء أكان هذا الشيء حقيقيًا موجودًا في الواقع أم متخيلاً لا وجود له - صالح من الزاوية الظاهراتية أن يكون مادة لإثارة الدهشة في العمل الأدبي عن طريق الانحراف به أو الخروج عن نمطه الرتيب أو المعتاد، فصورة الغول، وصورة العنقاء، والأشباح، والأساطير، وأعمال السحرة كلها مادة صالحة للشعرية كما رأيناها في الشعر العربي القديم، وكما وظفت بمهارة في روايات الواقعية السحرية؛ لأنها وإن لم يكن لها وجود في الحقيقة فإن صورها محملة بالمشاعر والأحاسيس الإنسانية التي تجعل استحضارها أشد إثارة للدهشة من الأشياء الحقيقية ذاتها، وإدراجها في سلك الواقع نوعًا من الانحراف بها عن الصورة المستقرة؛ ولذلك فإن العبارة التي يقول فيها امرؤ القيس:

«ومسنونة زرق كأنياب أغوال»

صورة شعرية موحية، ومحركة للنفس وصادقة في التعبير عن الإحساس بالرعب وتصديره لقلب المتلقي، على الرغم من أن الغول نفسه لا وجود له في الحياة، والسبب في ذلك أن الغول وإن لم يكن موجودًا في الحقيقة، لكنه حاضر في أذهان الناس، بل أشد حضورًا من أشياء كثيرة نشاهدها بأعيننا؛ ولذلك فإن الفلسفة الظاهراتية، تفرق بين الوجود والحضور، الوجود هو كون الشيء موجودًا بالفعل، أما الحضور فهو الوعي به، ولربما يكون أكثر الأشياء وجودًا ليس حاضرًا، وربما يكون الشيء ليس موجودًا لكنه حاضر. والصورة الشعرية لا يهمها الوجود في ذاته، بل الذي يهمها الحضور، من ثم فإن كل مكونات الوعي الثقافي لدى شعب من الشعوب أو لدى الجنس البشري تصلح أن تكون مادة للشعرية، سواء أكان لها أصل في الحقيقة أم كانت مجرد أوهام وأباطيل، العبرة باستقرار الظاهرة؛ لأن الشيء كلما كان أكثر استقرارًا وثباتًا كان الخروج عليه واللعب به أكثر إثارة للدهشة، فكما أن السخرية تزداد حرارة كلما ازداد موضوعها محافظة وتزمتًا، فكذلك الشعرية تكون أكثر إثارة للدهشة كلما ازداد متنها الذي تنحرف عنه تصلبًا ومحافظة، والأنواع الأدبية واحدة من المؤسسات الثقافية العتيدة التي لها تقاليدها الفنية العريقة، من ثم يشكل الخروج عليها وكسر رتابتها نوعًا من الشعرية.

نظرية الأنواع الأدبية

إن فكرة تقسيم الأدب إلى أنواع ليست بالجديدة؛ فقد فرق أفلاطون في كتاب «الجمهورية» بين ثلاثة أنواع من السرد بقوله: «والسرد قد يكون مجرد سرد، أو تصوير وتمثيل، أو كليهما معًا»[٣]. وهو التقسيم

الثلاثي القديم المكون من السرد البسيط، ومن الدراما، ومن الملحمة، أما أرسطو فيقسم السرد البسيط إلى قسمين: قسم يتحدث فيه الشاعر عن نفسه، وقسم آخر يتحدث فيه الشاعر حاكيًا ما يدور على لسان إحدى الشخصيات. وبذلك يقسم أرسطو الشعر إلى ثلاثة أقسام: السرد بضمير المتكلم، السرد بضمير الغائب، والمحاكاة، ثم يقسم المحاكاة إلى تراجيديا وكوميديا[٤].

وفي الأدب العربي القديم كان هناك تقسيم واضح للأدب إلى شعر، وخطابة، ونثر فني، ثم تقسيم آخر للشعر إلى مديح، وهجاء، وغزل، ورثاء، ووصف، ثم تقسيم النثر الفني إلى رسائل ديوانية، ورسائل إخوانية، وهكذا.

لكن مع بداية النهضة الحديثة في أوروبا وظهور نظرية الأنواع في علم الطبيعة على يد دارون نشأت نظرية الأنواع الأدبية عند برونتيير، لتقسِّم الفنون الأدبية على أسس تشبه تقسيم أنواع الأحياء في علم الطبيعة، وانتشرت النظرية بين النقاد حتى أصبح النقاء النوعي أحد أهم معايير الحكم الجمالي على النصوص الروائية إبان طغيان الموجة الكلاسيكية في أوروبا، وانتقلت هذه الظاهرة تلقائيًا إلى النقد العربي التقليدي.

ومع ظهور التيار الرومانسي في القرن التاسع عشر قلَّ الاهتمام بنظرية الأنواع الأدبية بل تلاشى، ولذلك نجد الناقد الأمريكي رينيه ويليك يقول: «لا تحتل نظرية الأنواع الأدبية مكان الصدارة في الدراسات الأدبية في هذا القرن، والسبب الواضح لذلك هو أن التميز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا، فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يُترك أو يُحوَّر، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك، وقد شن بندتو كروتشة في الإستاطيقا سنة ١٩٠٢م هجومًا على المفهوم لم تقم له بعده قائمة»[٥].

فما طبيعة هذا الهجوم العنيف الذي شنَّه الناقد الإيطالي بندتو كروتشة على نظرية الأنواع؟ وما الحجج التي استخدمها بوصفها معاول لهدمها؟

يقول كروتشة عن الفن: «إنه حدس، أو حدس غنائي، ولمَّا كان كل أثر فني يعبر عن حالة نفسية، وكانت الحالة النفسية فردية وجديدة أبدًا؛ فإن الحدس يتضمن حدوسًا لا نهاية لعددها، ولا يمكن أن يجمعها تصنيف، إلا أن يكون هذا التصنيف مؤلفًا من عدد لا نهاية له من الزُمَر، ولن تكون هذه الزُمَر عندئذ زُمَر أنواع بل زُمَر حدوس»[٦].

الفن عند كروتشة - إذن - لا تقيده قوالب ولا تحده حدود تحت مسميات الأنواع الأدبية أو غيرها، ومن ثم فإن كل عمل فني يعد نوعًا مستقلاً بذاته؛ لأنه عبارة عن حدس ذاتي للفنان المفرد؛ ولأن الفنان عنده وعند جميع الرومانسيين كالعصفور الطليق يعبِّر عن ذاته ويغرِّد لذاته، فإن النوع الأدبي دائمًا يُخترق، فربما نجد النص الواحد يجمع بين أكثر من قالب فني، وهذا عنده دليل على عدم ثبات النوع أو نقائه؛ ولذلك فإن فردريك شليكل يقول: «إن كل نظرية للرواية يجب أن تكون هي نفسها رواية»[٧].

والسؤال المهم الآن هو: هل قضت الرومانسية فعلاً على الأنواع الأدبية؟ هل كفَّ الأدباءُ والنقاد بعد كروتشة عن وصف الأعمال الأدبية الجديدة بأنها روايات أو مسرحيات أو مجموعات قصصية قصيرة؟

الحقيقة أن التاريخ الأدبي وكذلك الواقع الإبداعي والنقدي الذي نلمسه أمام أعيننا لا يصدق على ذلك، بل إن الأدباء والنقاد منذ ذلك الحين حتى الآن ظلوا يصفون الأعمال الأدبية بأنها روايات أو مسرحيات أو قصص قصيرة، ويستخدمون المعايير الجمالية لهذه الأنواع في وصف النصوص الإبداعية التي تنتمي إليها والحكم عليها، لكنهم لا ينطلقون من فكرة نظرية الأنواع الأدبية الكلاسيكية، بل يوظفون قضية النوع الأدبي توظيفًا شعريًا، حسب المفهوم السابق للشعرية.

النص وشعرية النوع

ظلت فكرة النوع الأدبي، إذن، موجودة ولم تمت، لكن لا ينظر الأدباء المعاصرون إلى النوع الأدبي التقليدي على أنه نموذج يُحتذى، بل على أنه قالب تراثي يستدعى بهدف العبث به والخروج عليه، وتوظيفه فنيًا كما توظف الشخصيات التراثية؛ فالروائي قد يستخدم الإطار التقليدي للرواية، لا ليتبعه ويسير على منواله، ولكن ليتمرد عليه وينحرف عنه ويحطمه عن طريق استخدام لغة الشعر، أو الدراما، أو أي قالب آخر أدبي، أو غير أدبي بهدف إثارة الدهشة، وقد يبدع الشاعر قصيدة ثم يخرج فيها على الإطار التقليدي للوزن، فيزج ببعض الجمل النثرية في أثناء القصيدة بهدف كسر الرتابة، وقد يعشق كاتب الدراما مسرحيته بالبنية السردية الروائية أو بأبيات شعرية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الإجراء الفني في المزج بين الأنواع يختلف عن الخلط العشوائي الذي نجده بين الشعر والنثر في أعمال بعض المبتدئين، الذين لا يحسنون نظم الشعر ولا يستطيعون إقامة الوزن، أو الذي نجده من خلط بين الحكاية وفن القصة في بعض الأعمال السردية الهزيلة، فهذا وذاك تشويه وليس توظيفًا. إنما نقصد هنا الأعمال الأدبية الرفيعة التي يستدعي فيها الأديب عناصر نوع آخر، أو يستعيرها، بهدف كسر التوقع والرغبة في التغريب والانحراف والخروج على المعتاد والرتيب والمألوف والمتزمت، وشحن اللغة والأشياء المعتادة بالدهشة والمشاعر الدافئة، وممارسة الحرية الإبداعية ضد القيود التي فرضتها العادة وقواعد النوع.

وأبسط مظهر لكسر رتابة الإطار النوعي في الأدب وأكثره وضوحًا هو أسلوب التقليد الساخر في السرد التقليدي، وهو ما سماه باختين «الأسلبة» أي امتزاج الأساليب اللغوية للأصوات واللهجات، ويمكن أن نلمس ملامح هذا التقليد الساخر أيضًا في النماذج المبكرة لفن المقامات في الأدب العربي القديم، فكاتب المقامة يستعير هيكل أسلوب العنعنة التاريخية، الذي كان هو الإطار المعرفي الرصين في البيئات العلمية العتيدة في حلقات العلم التي يديرها الإخباريون والعلماء والحفاظ، ثم يستخدمه في مواقف هزلية، ومنه أيضًا التقليد الساخر الذي يصنعه شعراء العامية المعاصرون للمعلقات والشعر العربي القديم.

على أن هياكل الأنواع الأدبية التقليدية والمحفوظة في الذاكرة الجمعية، لا تدرك في صورتها المعنوية عارية عن ملابساتها اللغوية، بل ترد في أذهان القراء متلبسة بنصوص منجزة لأدباء مشهورين؛ أي من خلال التراث الأدبي الحقيقي للأعمال الأدبية التي تحقق فيها بالفعل هذا النوع أو ذاك واستقر. فصورة النوع الشعري لدى القارئ العربي لا تنفصل عن التراث الشعري لـ امرئ القيس، وحسان بن ثابت، والفرزدق، وجرير، والمتنبي، والمعري، وشوقي، بل شكسبير، وشِلي، وبيرون، وكيتس، وبودلير أيضًا، وبالمثل فإن النوع الروائي لا يذكر إلا وتستدعى أعمال بلزاك، وزولا، وتولستوي، وديستويفسكي، ونجيب محفوظ، وكذلك الأمر بالنسبة إلى القصة القصيرة والدراما. هياكل الأنواع الأدبية - إذن - ملتبسة دائمًا بالمنجز الإبداعي المتحقق في التراث الثقافي، ومرتبط به، ومن ثم فإن الحديث عن شعرية النوع لها علاقة وطيدة بالتناص؛ لأن النص المتناص معه قد ينتمي لنوع أدبي معين، ومن ثم فإن استدعاءه والتحاور معه يستدعي العدول به عن إطاره الفني المألوف، ووضعه في إطار فني آخر غريب عنه؛ فالرواية قد تتناص مع الشعر، والشعر قد يتناص مع السرد أو السينما، ومن ثم يكون النص المعاصر - موضوعُ التناص - أكثرَ إدهاشًا للمتلقي، وهكذا يتحول النوع الأدبي من كونه نظامًا مستبدًا يكبح جماح النص ويحكمه بقوانينه الصارمة إلى كونه مجرد لعبة فنية بين يدي النص.

وهذا الإجراء الشعري في النوع يشبه الاستعارة، والمجاز، والكناية، والصورة الخيالية في كونها جميعًا خروجًا على القيود، وكسرًا للقوانين الصارمة، وانحرافًا عن السواء؛ فالاستعارة انحراف بالكلمة أو العبارة عن الوضع الأصلي أو العرفي للدلالة؛ فكلمة «أَسَد» في اللغة تدل على الحيوان المعروف، لكن الاستعارة تجعلها تدل على شيء آخر. وبالمثل فإن كلمة «السماء» في المجاز تنحرف عن مدلولها اللغوي لتدل على العشب، فـ امرؤ القيس - مثلا - عندما يريد أن يجسم الإحساس بالسرعة يقول: «مقبل مدبر معًا»، وإبراهيم ناجي عندما يريد أن يرسم صورة خيالية للبهجة فإنه يقول: «وعدونا فسبقنا ظلنا»، فهما في هاتين الصورتين يكسران قيود المنطق ويخرجان عن حدود العقل؛ ولذلك فإن التعبير بواسطة الاستعارة والكناية والصورة الخيالية أصدق في تجسيم المشاعر، وأجمل وأكثر إثارة للدهشة من التعبير المباشر؛ لأن خرق المألوف فيه لذة الاكتشاف وممارسة حرية الإرادة. وهكذا يكون خرق حدود النوع الأدبي وخرق قواعده أيضًا مصدرًا للجمال والإثارة والتعبير الصادق عن المشاعر.

ولكن ليس كل تكسير للقواعد أو كل خرق للقوانين الفنية واللغوية والمنطقية يكون جميلاً ومقبولاً، بل للتمرد حدود، حدود دنيا وحدود قصوى يحددها الذوق الفني للعصر والثقافة، فإذا تجاوز الأديب الحد، وبالغ في تكسير القواعد أصبح عمله سمجًا غير مقبول، بل ربما عُدَّ نوعًا من العبث أو الشطحات الباردة، وإذا قصر دخل عمله في بوتقة التقليد؛ فالحرية لكي تكون جميلة لا بد أن تكون منظمة، وفي حدود ما يقبله الذوق، سواء بالنسبة إلى الخروج عن قواعد النوع الأدبي أو بالنسبة إلى الخروج عن تقاليد الاستعارة والأطر الموسيقية. إن إبداع شكل جديد ليس نوعًا من القفز في المجهول، بل هو اكتشاف نمط فني موجود في الذائقة الجمعية، أو تولد في هذه الذائقة بفعل التطور الثقافي ولم يقع في دائرة الوعي الفني، وهو عبارة عن ارتياد طرق جديدة في الجمال كانت غير مرئية.

هناك شيء آخر تنبه له البلاغيون منذ فترة طويلة، هو أن هذا الخروج على المألوف إذا استقر وأصبح عرفًا وتقليدًا واعتاد الأدباء على الإبداع على منواله بهتت شاعريته، وضاع جمال شاعريته، وأصبح مثل سائر التعبيرات اللغوية المعتادة والقوالب الفنية التقليدية؛ لأنه في هذه الحالة أصبح قالبًا من القوالب، ومن ثم ينتظر من يتمرد عليه ويخرج عن قيوده، لذلك فإن ابن المعتز يفرِّق بين الاستعارة البديعية والاستعارة غير البديعية، وكذلك عبد القاهر يفرِّق بين الاستعارة المفيدة والاستعارة غير المفيدة بناء على هذا المعيار، فـ ابن المعتز يرى أننا إذا قلنا: «الفكرة لب العمل» لم تكن بديعًا، أما إذا قلنا: «الفكرة مخ العمل» كانت بديعًا[٨]. والسبب في ذلك أن عبارة «الفكرة لب العمل» استخدمها الناس حتى بهتت وأصبحت مصكوكًا لغويًا لا تستدعى معه حرارة الانزياح والتمرد، ومقاومة التمرد، وفقد لذة الجدة، والتحرز من القيود الذي نجده في عبارة «الفكرة مخ العمل». وبناء على ذلك فإن قصيدة النثر في وقتنا الحاضر مثلاً لا يُعدُّ كل نظم على منوالها كسرًا للمألوف؛ لأنها أصبحت تقليدًا أدبيًا مستقرًا ومعترفًا به من قبل كثيرين من الأدباء والنقاد، ولها شكلها المعروف ونماذجها الواضحة، ومن ثم لم يعد النظم على منوالها تمردًا، بل اتباعًا وتقليدًا، وكذلك الأمر بالنسبة للموشحة قديمًا؛ فقد كانت في زمانها خروجًا عن المألوف الموسيقي، ثم أصبحت قالبًا شعريًا تقليديًا.

إنَّ هذه التجارب المشعّة المتوهجة بالشعرية بكل مستوياتها - بدءًا بالاستعارة وانتهاء بشعرية النوع الأدبي - هي مصدر الثراء الحقيقي للغة والأدب معًا؛ لأن الأديب عندما يكتب عملاً أدبيًا إما أن يكون مطيعًا يسير في السرب ويتبع النماذج السابقة في اللغة ويلتزم التزامًا صارمًا بقواعد النوع الأدبي، وإما أن يتمرد عليها ويبتكر فيها طرائف جديدة، فإذا سار في طريق التمرد والشعرية، واستخدم مخيلته وليس حافظته، فإن القراء مع

مرور الوقت يعترفون بإبداعه الجديد؛ لأنه الأجمل، والأكثر إثارة للمشاعر، والأصدق في التعبير عن الأحاسيس، ثم يبدأ الأدباء في تقليد هذا الجديد والاعتراف به، ويحولونه إلى قواعد، ثم يحولون القواعد إلى أصنام معبودة، وبالتالي يضيفون سماته إلى القواعد التقليدية للنوع الأدبي، ويصبح ما كان في وقت ما تمردًا يصبح تراثًا وتقاليد راسخة، بعدما كان مرفوضًا في عصره، ثم يأتي أدباء جدد فيتمردون على هذه القواعد مرة أخرى، وهكذا تتسع دائرة النوع مع كل موجة جديدة من موجات التمرد، وهكذا تكون حيوية الإبداع وحيوية اللغة أيضًا؛ فبدون وجود هذه الكائنات المتمردة المولعة دائمًا بالتجديد والتمرد وكسر الرتابة، فإن اللغة تذبل ويصاب الأدب بالتحجر والجمود وربما الموت. والمتتبع لتاريخ الشعر العربي يلاحظ ذلك، فشعر أبي تمام كان مرفوضًا في عصره ثم أصبح تراثًا، وأشعار كل من المتنبي وأبوالعلاء المعري وصلاح عبدالصبور كانت مرفوضة في عصورهم ثم قبلت وأصبحت تراثًا يُحتذى ثم يتمرد عليه.

تجليات الشعرية

وعندما تتجلى شعرية النوع في وعي قارئ النص، تأتي على هيئة إحساس تلقائي بالجمال والدهشة والتوهج الشعوري والدلالي، لكن الناقد بالإضافة إلى ذلك يمكنه أن يتوصل بعقله إلى الأسباب الموضوعية التي جعلت هذا النص يحمل هذه الطاقات، بل يستطيع الناقد الحصيف قياس هذه الطاقات وبيان خصوصيتها في الهيكل العام للنص، وفي كل جزئية منه، والكشف عن عناصرها الأولية؛ لأن هذه الشعرية النوعية لا تتجلى فقط في الهيكل العام للنص، بل تتجلى في اللغة، وفي الإيقاع، وفي الأسلوب، وفي البناء؛ لأن النوع الأدبي عبارة عن مؤسسة من الأعراف الجمالية تتحكم في كل جزئيات النص، فهو ليس مجرد إطار أو صندوق يضع فيه الأديب ما يشاء، بل يوظف الأديب كل جزئية من جزئيات النص توظيفًا خاصًا يتلاءم مع معطيات هذا النوع وقوانينه، فإذا كتب الأديب رواية، فإن كل كلمة فيها تستخدم استخدامًا روائيًا، فإذا عدل هذا الأديب عن كتابة الرواية وشرع في كتابة قصيدة ثم استخدم الكلمات نفسها التي سبق له أن استخدمها في الرواية، فإنه في هذه الحالة يستخدمها استخدامًا شعريًا وليس روائيًا، بل إن الروائي إذا أبدع قصيدة شعرية وضمنها في روايته، فإن هذه القصيدة حينئذ تكون موظفة توظيفًا روائيًا، وتصبح خادمة لأهداف روائية. وبالمثل فإن الشاعر عندما يضمن قصيدته قصة، فإنه يجعل هذه القصة خادمة للأغراض الشعرية؛ لأن اللفظ الواحد به طاقات متعددة تقوم كل طاقة منها بأداء وظيفة في نوع تعبيري خاص، لذلك نجد الفيلسوف الأندلسي ابن باجة يقول: «يأخذ اللفظ صاحب علم البرهان بحسب المعنى على التحقيق، وما تعطيه الحدود، فيجعل اللفظ بحسب الحد، ويأخذه صاحب الجدل بحسب المشهور والذي يجب أن يكون عليه اللفظ بحسب شهرة المعنى، ويأخذه صاحب الخطابة بحسب المشهور في بادي الرأي، ويأخذه السوفسطائي بحيث يخيل به أنه أخذه على ما له أن يؤخذ في الصنائع الثلاث، من غير أن يكون كذلك، ويأخذه صاحب الشعر من حيث يخيل به معنى، وإن لم يكن شأن ذلك اللفظ أن يدل على ذلك المعنى، فله أن يعبر عن الشيء بلفظ شبيهه - وإن بعد في الشبه، وبلفظ كليِّه وجزئيِّه بدلاً منه»[٩]. وهذا الذي ذكره ابن باجة لا ينطبق على اللفظ فحسب، بل يمتد ليشمل المستويات اللغوية الأربع التي حددها سوسير وهي: الأصوات المفردة، والصيغ الصرفية، والتراكيب النحوية، والمعاني والدلالات، كل وحدة من هذه الوحدات اللغوية يمكن استخدامها في الشعر وفي المسرح وفي القصة، ولكن وظيفتها في كل نوع يختلف عن وظيفتها في النوع الآخر.

وليس معنى ذلك أن لكل نوع أدبي لغة خاصة وله معجمه الخاص - كما قد يتوهم بعض النقاد - بل هناك معجم واحد، لكنه يستخدم في كل نوع أدبي من زاوية خاصة وأسلوب خاص. وقد سبق لـ أفلاطون أن فرق بين الأنواع الأدبية على أساس أسلوبي، لذلك فإن عالم النفس الفرنسي جاك لاكان ربط بين أسلوب الاستعارة والعصابية، ورأى أن الاستعارة هي الأسلوب الشائع في الشعر، كما ربط بين الرغبة والكناية، ورأى أنها هي الأسلوب الشائع في الرواية والقصة الواقعية[١٠]. ويرى رومان جاكوبسون أيضًا أن الاستعارة هي الأسلوب الشائع في الشعر، أما الكناية فهي الأسلوب الشائع في الرواية والقصة[١١].

فمنطق الشعر - إذن - قائم على أسلوب الاستعارة؛ أي التعبير عن الشيء باسم شيء آخر تربطه به علاقة المشابهة، كأن أريد أن أعبر عن الرجل الكريم فأطلق عليه كلمة « البحر» لأنه يشبهه في التدفق والغزارة، وكأن أريد أن أعبر عن الجندي الشجاع فأطلق عليه كلمة أسد، وهذا هو الأساس التعبيري الشعري، وهو تعبير استبدالي تستبدل فيه كلمة بكلمة أخرى. لكن التعبير الكنائي يعتمد على أن أذكر شيئًا وأريد ما يرتبط به، أو أذكر الجزء وأريد الكل، كأن أقول: «فلان لم تغمض له عين» للتعبير عن يقظته، أو أصف حالة واحدة لأسرة واحدة للتعبير عن ظاهرة عامة في المجتمع كله، وهذا الأسلوب الكنائي هو منطق القص، وهو تغيير ركني.

كما أن جيفري إن ليتش تجاوز ما ذهب إليه كل من جاكوبسون ولاكان في تفريقهما بين الوحدات الأولية في الشعر والسرد اعتمادًا على علاقة الدال بالمدلول، هل هي علاقة استعارية فتكون أقرب للشعر أم علاقة كنائية فتكون أقرب للسرد؟ تجاوز ليتش ذلك وحدد السمات البنائية للفعل السردي وخصائصه الصرفية التي تميزه عن خصائص الفعل المستخدم في الأغراض الأخرى، من حيث الزمان والمكان والرؤية؛ أي أن ليتش لم ير أن الفارق بين نوع ونوع لا يكمن في الأسلوب فقط بل في الصيغ الصرفية للكلمات، وأن جذور الاختلاف بين الأنواع عبارة عن بذرة لغوية.

وبذلك يستطيع كاتب الرواية أن يخرج على قواعد النوع الروائي من خلال الخروج على الأسلوب الكنائي واستخدامه بدلاً من ذلك أو معه أسلوب الشعري الاستعاري. وبالمثل فإن الشاعر يمكنه أن يتمرد على الأسلوب الاستعاري ويستخدم الأسلوب الكنائي، وفي هذه الحالة يتحول النوع الأدبي من كونه إهابًا يوظف ملامح العناصر الوافدة ويلونها بلونه ويمنحها هويته، إلى كونه مقياسًا لدرجة الاتباع لقوانينه أو الابتداع عليها، فتصبح قوانين النوع هنا شبيهة بدرجة الصفر في مقياس درجة الحرارة أو مقياس الضغط الجوي.

ويتضح ذلك بصورة جلية إذا وازنا بين عناوين روايات نجيب محفوظ مثلاً في المرحلة الواقعية وبين عناوين رواياته في المرحلة التالية لها، ففي المرحلة الواقعية نجد العلاقة بين العنوان والنص علاقة كنائية سردية خالصة، كما في «خان الخليلي»، و«فضيحة في القاهرة»، و«بين القصرين»، و«قصر الشوق»، و«السكرية»، و«زقاق المدق». ففي كل هذه العناوين يذكر نجيب محفوظ الجزء ويريد الكل، أو يذكر المكان ويريد ما يتعلق به، أما عناوينه في المرحلة التالية فاستعارية شعرية، كما في «اللص والكلاب»، و«ثرثرة فوق النيل»، و«الشحاذ والمرايا». فدلالة اللص لا تدل على (سعيد مهران) وحده، ولا على (رءوف علوان) وحده، ولكن على كل من ينادي بالمبادئ، وفي الوقت نفسه يسلك في حياته سلوكًا يتناقض معها، الآن أم في الماضي أم في المستقبل، وسواء أكانت هي المبادئ الاشتراكية التي جعلها نجيب محفوظ موضوعًا للصراع في الرواية أم أي مبادئ أخرى، وفي هذه الحالة تلتبس الاستعارة مع التورية، فلا ندري أي الفريقين هو اللص، وأيهما هو

الكلب، فالعلاقة هنا بين صورة اللص وبين الخائن لمبادئه علاقة استعارية قائمة على المشابهة، ليس هذا فقط. بل إن استعارية السرد في هذه الروايات تظهر في الأحداث والشخصيات، فدلالة اسم (سعيد مهران) على شخصيته، ودلالة (عليش) في «اللص والكلاب»، ودلالة (العوامة) و(شلة الأنس) و(نهر النيل) في «ثرثرة فوق النيل» علاقة استعارية شعرية أيضًا، وهذه الظاهرة الأسلوبية ليست في العنوان فقط، بل في سائر الرواية، ولذلك يمكن تسمية هذه المرحلة في إبداعات محفوظ بالمرحلة الشعرية؛ لأن محفوظ في هذه المرحلة خرج عن النمط التقليدي للنوع الروائي التقليدي، وأدخل فيه عناصر شعرية جديدة، مما جعل هذه الروايات تشع بالدلالات، والجمال، والإثارة الشعورية.

وعلى الجانب الآخر نرى صلاح عبدالصبور يمزق إهاب التعبير الشعري التقليدي، ليس على المستوى الموسيقي فحسب، بل في طريقة استخدامه للفعل السردي في الشعر؛ فالأفعال في قصيدته المشهورة «شنق زهران» أفعال سردية وليس شعرية، والفارق بين الفعل السردي والفعل في الشعريظهر في نقطتين:

١- أن الفعل السردي يحتوي زمانين، ومكانين، وفاعلين في وقت واحد، زمان الحدث، ومكانه، وفاعله، ثم زمان رواية الحدث، ومكانها، وفاعلها؛ فالفعل (مر) الوارد في القصيدة في جملة «مر زهران» يشمل حدثًا، وهو مرور (زهران) في زمن ما (يومًا)، وفي مكان خاص هو (ظهر السوق)، وفاعل المرور كما هو واضح هو زهران، إلى جانب ذلك فإن الفعل مر نفسه يشمل حدثًا آخر، وهو رواية هذا الفعل؛ أي أن هناك راويًا أخبر أن زهران مر بظهر السوق، وهذا الفعل أيضًا يشمل زمانًا آخر متجددًا هو زمان القول أو زمان رواية الخبر، كما يشمل مكانًا للقول، ويشمل كذلك فاعلاً للقول، بخلاف الفعل في الشعر؛ فهو له زمان واحد وفاعل واحد.

٢- أن الفعل السردي لا تستأصل منه نوايا مستخدميه الأصليين، بل توظف الرواية هذه النوايا في إقامة حوار أو محاجة ثقافية ووجدانية، بخلاف الفعل المستخدم في الشعر؛ فإن الشاعر يستأصل منه هذه النوايا، ويلغي زوايا الرؤية القولية، ويحمله رؤيته الذاتية، ونواياه الخاصة فقط؛ ولذلك فإن ميخائيل باختين يرى أن هذه الحوارية بين النوايا الموجودة في الكلمات هي أهم ما يميز السرد الروائي عن الشعر؛ لأنه يرى أن اللغة التي نتكلم بها ليست بريئة أو صافية من النوايا والأيديولوجيات، بل هي تحمل رؤى المتحدثين بها وتفوح منها روائحهم، فهي تشبه عنده الملابس المستعملة، فالكلمات التي يستخدمها الفلاحون محملة برؤى الفلاحين وروائحهم، والكلمات التي تستخدها الطبقة الاجتماعية المترفة تحمل رؤية هذه الطبقة، ويرى أن الرواية تحتفظ بهذه الرؤى في الكلمات وتقيم بينها جدلاً (ديالكتيك). وهذا ما تحقق من وجهة نظره في شعرية السرد عند ديستويفسكي، وهو مفتاح السر في عبقريته. أما الشاعر فيجرد الكلمات من نوايا المستخدمين لها، ويجعلها بكرًا، ثم يحملها برؤيته الجديدة، فكأن الشاعر يخلق في اللغة لغة جديدة، بخلاف الروائي الذي يصنع من المرقعات اللغوية منظومة جديدة.

في ظل هذه الرؤية نجد صلاح عبدالصبور لا يستأصل النوايا من الكلمات والعبارت، بل يبقي عليها، وهذا شكل من أشكال شعرية الشعر عن طريق التمرد عليه وتعشيقه بالأساليب الروائية، فعبارة «كان ياما كان» تحمل زاوية رؤية الراوي الشفوي للسير الشعبية في الأسواق والمقاهي، وتحمل رائحته الملحمية والإيقاعية، وعبارات مثل «من أذان الظهر حتى الليل يا الله» - «الأب مُوَلِّد» - «وعلى الصدغ حمامة» كلها تحمل الرؤية الجماعية للفلاحين ولهجتهم وثقافتهم، وليست رؤية الشاعر، ثم تأتي بقية العبارات

محايدة تعبر عن الرؤية المعيارية، ويدور بين هذه الأصوات حوار عاطفي مأساوي يغيب عنه أقوي صوت وهو صوت القاتل، فيتحول البناء إلى قالب درامي مأساوي، هذا الانحراف أو العدول الفني عن الاستخدام المعياري للغة في القصيدة، واستعارة تقنيات فن آخر مثل الرواية والدراما، عمل على شحذ القصيدة بالمشاعر، واستدعاء كثير من العناصر الفنية مثل المفارقة والالتفات السردي، مما جعل قصيدة صلاح عبدالصبور بهذه الإجراءات أكثر شاعرية. بالإضافة إلى ذلك فإن لطفي عبد البديع يرى أن استخدام الضمائر له علاقة بالأنواع الأدبية، فضمير المتكلم يلائم الشعر الغنائي؛ لأنه التجسيم اللغوي للوظيفة التعبيرية في اللغة، وضمير المخاطب يلائم الدراما وهو يجسم وظيفة النداء، أما ضمير الغائب فيلائم السرد الملحمي ويحقق وظيفة التمثيل في اللغة[١٢]. ومعنى ذلك أن الالتفات ليس مجرد انتقال من ضمير لآخر بل انزياح فني من ملامح نوع أدبي إلى نوع آخر.

إن تتبع مسيرة شعرية الأنواع الأدبية في الأدب العربي سوف يمكننا من كتابة التاريخ الحقيقي لتطوره الجمالي، ليس بالاعتماد على التحولات السياسية والاجتماعية الخارجية، وإنما بالاعتماد على رصد التطور الفني الداخلي للنصوص في أثناء مقاومتها لسطوة الهياكل النوعية المتحجرة، وعدم رفضها رفضًا تامًا، بل توظيفها جماليًا عن طريق اللعب معها واللعب بها؛ أي رصد ما يسمى بشعرية النوع الأدبي.

الهوامش

١- راجع مفهوم الشعرية في كتاب: **تلخيص كتاب الشعر لـ أرسطو**: ابن رشد، تحقيق: تشارلس بتروث وأحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، ص ١٢٢، وما بعدها.

٢- غاستون باشلار: **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤، ص ٢٦.

٣- أفلاطون: **الجمهورية**، ترجمة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٢٦٠.

٤- شكري عياد: **أرسطوطاليس في الشعر**، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٣٤.

٥- رينيه ويليك: **مفاهيم نقدية**، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة: عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٧، ص ٣٧٦.

٦- بندتو كروتشة: **المجمل في فلسفة الفن**، ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٩، ص٧٤.

٧- ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٨٧، ص٨.

٨- ابن المعتز: **البديع**، تحقيق: كراتشوفيسكي، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٢، ط٣، ص ٢.

٩- ابن باجة: **تعليقات في كتاب باري ارمينياس ومن كتاب العبارة لأبي نصر الفارابي**، تحقيق: محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦، ص ١٢.

١٠- جان جاك لوسركل: **عنف اللغة**، ترجمة: محمد بدوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٥، ص١٣.

١١- السابق، ص ١٢.

١٢- لطفي عبد البديع: **التركيب اللغوي للأدب**، دار المريخ، الرياض، د.ت، ص ٢٠٦.

الجنس الأدبي
الاصطلاح والنشأة والممارسة

عبدالرحيم جيران*

تُعَدُّ نظرية الأجناس الأدبية نظرية حديثة، وهي تستقطب اهتمامات معرفيّة مُختلفة، وتوجّهات فكرية مُتعدِّدة لا ينفع معها الحسم النهائيّ بنوع من الرغبة في التخلّص من عبء ثقيل، بل استعادتها في ضوء الإشكالات التي تُثيرها. وهذه الإشكالات عديدة تصعب مُطارحتها جميعها، وكلّ ما يُستطاع فعله - في صددها - هو التركيز على ما يُعَدُّ منها مثار اختلاف. وقد ارتأينا أن نُقارب - وفق هذا المنظور- ثلاث مُشكلات، هي: مُشكلة الاصطلاح، ومُشكلة النشأة، ومُشكلة الممارسة. وإذا كانت المُشكلة الأولى تتّصل بمسألة التسمية وإشكال شرعيتها والحاجة إليها، والثانية تتعلّق بولادة الجنس الأدبي وتطورّه، فإنّ المُشكلة الثالثة تتّصل بالعلاقة بين النظريّة والواقع النصيّ، ومدى التوتّر بينهما، وعلاقة الجنس الأدبي بالخطاب. ولم يكن الغرض من هذه الدراسة عرض تصورات محددة حول هذه المشكلة أو تلك فحسب، بل كان أيضًا ماثلاً في مُساجلة ما نعرضه من خلال طرح إشكاليّ يتوخّى إبداء وجهة النظر الشخصيّة مُدعَّمة بالحجج، بما يعنيه هذا أيضًا من اقتراحات ذات صبغة حواريّة تستهدف تعميق السؤال في صدد ما صار بمثابة معرفة مكرورة.

١- إضاءة الاصطلاح وبسط إشكالاته.

هناك سؤالان أساسان: هل هناك من داعٍ لمُطارحة مسألة الجنس الأدبي genre littéraire بعد الحكم الذي أطلقه رينيه وليك، والقاضي بأنّها لن تقوم لها قائمة بعد هجوم بنديتو كروتشيه عليها[١]؟ ما صحّة كون مسألة الجنس الأدبي قد طُرحت منذ العصر اليونانيّ بوصفها ضرورة مُلازمة لفهم النصوص وتصنيفها؟

لا شكّ أنّ السؤال الأوّل حُكْمٌ نابع من الاضطراب الذي صاحب إشكالية التصنيف الأدبي منذ نشوئها، لكنّ النفي الذي يقوم عليه لا يحلّ المُشكلة، بل يزيد من حدّتها. وهو حكم تعود جذوره إلى الرومانسية[٢] التي ركزت على انفتاح الأجناس الأدبية على بعضها، وتكسير الحدود فيما بينها. ولم يمنع هذا الحكم من استمرار التفكير في القضايا التي تثيرها[٣]، وإمكان إعادة طرحها على نحو يمكن معه فهم ما يجري في أثناء فعل الكتابة وتلقّيه؛ فالوعي بالحدود القائمة بين الأجناس الأدبية هو ما يجعل تجاوزها قابلا للتحقق[٤]. كما أنّ العودة إلى إعادة طرحها وبحدّة - خلال القرن العشرين وبخاصّة في نصفه الثاني - دالّة

* أستاذ الرواية والنقد الأدبي، جامعة عبدالمالك السعدي، تطوان، المغرب.

بقوّة على أنّ الحاجة إلى التعيّن داخل أطر مُحدَّدة، وحدود مُعيَّنة، ما زالت مُلحّة. وممّا لا يمُكِن غض الطرف عنه في هذا النطاق هو كون كلّ إنتاج يحتاج في تداول تقويمه على مُستوى نظرية الأدب أو غيرها إلى أرضية مُشتركة مُتّفق على مرجعيتها، حتّى ولو اتّخذ تسمية خارج تصنيفيّة، مثل النصّ أو الكتابة، وإلاّ صار هذا التقويم بمثابة انطباع شخصيّ، لا مجال لنقده، أو مُناقشته. فالجنس الأدبي يسمح بتوفير هذه المرجعية التي يُستند إليها في فهم النصوص، والحكم على أهمّيتها. هذا فضلاً عن كون التصنيف يُعَدُّ تقطيعًا للعالم؛ فالتواصل والتفاهم لا يحدث بواسطة اللغة فحسب، وإنّما أيضًا بوساطة تقطيعه إلى مجالات (برّ- بحر- ليل- نهار...الخ)، وسلاسل دلاليّة (مرور- أكل- رقص)، وإذا ما انتفى كلٌّ من التقطيع والسلاسل الدلاليّة يصير العالم أصمّ غير قابل للفهم أو التفاهم حوله من قِبَل الأفراد فيما بينهم. وينبغي فهم دور الجنس الأدبي في هذا النطاق؛ فهو يُوفِّر إمكان تقطيع المادّة الأدبية إلى مجالات مُعيّنة.

يُضاف إلى ما سبق أنّ أيّ إنتاج تواصليّ - بما فيه الأدب - لا بدّ من أن يستند إلى بنية تمثيل مُحدّدة تسمح بتخييل العالم، والتمثيل لا يعني الإحالة إلى عالم خارجيّ، بل إلى الطريقة التي يُستحضر بها العالم الملموس والمعيش في حالة غيابه في أثناء التواصل. وكلّ جنس أدبيّ يمتلك بنية تمثيل représentation خاصّة به، من دونها يُتعذّر فهم الكثير ممّا يُريد أيّ نصّ مُفرد توصيله من معنى[5]. وهذه البنية هي التي تضمن تحديد هويته، وهي تتأسّس على رؤيتها إلى ما تقوم بتمثيله من حيث امتداده في الزمان، أهو محدود أم غير محدود. صحيح أن الجنس الأدبي ليس من شأنه أن يُعنى بتمثيل العالم كما هو في حقيقته الخارجية، لكنّه يضع نفسه محلّ العالم بإعادة خلقه عبر النصوص التي تمُثِّله، والتمثيل الأدبي يكمن في إعادة الخلق هاته. وكل دعوى أخرى تقول بتمثيل النصّ لنفسه[6] تتضمّن نفيا لكلّ تمثيل أجناسيّ، لأنّها تستعيد الفرادة على مستوى التمثيل، وهي ذات طابع رومانسيّ من جهة، وضد التمثيل نفسه الذي من أسسه تقاسم الدلالة مع الآخر.

أما فيما يخص السؤال الثاني المتعلّق بمدى كون مسألة الجنس الأدبي قد طُرحت منذ العصر اليونانيّ - بوصفها ضرورة مُلازمة لفهم النصوص وتصنيفها؛ أي معرفة ما إذا كان قضية مطروحة على جميع العصور منذ أن حدث التفكير في التخييل البشريّ التامّ بوساطة اللغة - فيُستحسن قبل الإجابة عن هذا السؤال طرحُ إشكال معرفيّ يتعلّق بالتمييز بين القضايا التي تنتمي إلى البويطيقا، والتي تتّصل بنظرية الأدب وتنتمي إلى الجماليات، فالجنس الأدبي ينتمي إلى نظرية الأدب[7]، لا إلى البويطيقا التي تُعنى بوصف النصوص واستخلاص القواعد منها، ولا إلى الجماليات التي تُعنى بفرادتها وما تنضوي عليه من موقف أخلاقيّ. ويمُكِن القول وفق هذا التمييز إنّ مسألة الجنس الأدبي لم تكن مطروحة منذ القديم، والعودة بها إلى العصر اليونانيّ يقود إلى مأزق نظريّ قبل التساؤل عمّا إذا كان هذا الظنّ صحيحًا أم لا؛ فإرجاعها إلى هذا العصر يقتضي عدّ كتاب «البويطيقا» لـ أرسطو نظرية في الأدب التي من أسئلتها مسألة الجنس الأدبي، والحال أنّ هذا الكتاب لا يتحمّل إسقاط مبحث حديث عليه. ويزداد الأمر صعوبة إذا أُخذت حداثةُ ظهور الأدب بعين المُراعاة؛ أيّ عدُّه انعطافًا في التخييل مُرتبطًا من جهة بالكتابة وبمعرفي العصر الحديث من جهة أخرى. فكيف يُستساغ نعت ما يفترض أنّه جنس فنّيّ شعريٌّ ذو أصول شفهية بـ «الأدبي»، بينما هو لا ينتمي إلى عصر الأدب؟ وإذا كان الأمر كذلك، فكيف نتعامل مع ما كان قبل ظهور مفهوم الجنس الأدبي في العصر الحديث اصطلاحًا وإشكالاً؟

لم يثبت أنّ اصطلاح الجنس الأدبي قد وجد قبل العصر الحديث، أو أُستعمل بأيّ معنى في أيّ مصدر فيما قبله، بل غلب على الاستعمال - قبل أن يستقرّ

اصطلاح الجنس الأدبي - أنواع ثلاثة من التسميات التي كانت تُشير إلى المُنتَج التخييليّ، وهي: الأقوال الجميلة belles lettres، والفنون الشعرية arts poétiques، وما سماه روبير إسكاربيت بالفنون الجميلة beaux arts(٨). وتشمل هذه التسمية الأخيرة الشعر إلى جانب فنون أخرى غير قولية، وقد وظفها بهذا المعنى القسّ شارل باتو Batteux Charles في القرن الثامن عشر (١٧٦٤)(٩). ولا داعيَ إلى التذكير أنّ أيّ اصطلاح جديد يظهر ليحلّ محلّ آخر قديم لا بدّ له من أن يُغطّي شيئًا جديدًا أو تحوّلًا في شيء قائم. وينبغي فهم ظهور اصطلاح الجنس الأدبي في العصر الحديث في هذا النطاق لا غير، بما يعنيه هذا من ربط بينه وبين مُشكلات نظريّة وإجرائيّة مُستجدّة تطلّبت تعيينًا désignation خاصًّا بها؛ ومن ثمّ فمن الصعب الحديث عن وجود نظرية للجنس الأدبي عند اليونانيّين أو غيرهم قبل عصر النهضة، وبخاصّة قبل القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وكلّ ادّعاء من هذا القبيل هو مُندرج في عدم اتّخاذ الحذر في أثناء صياغة الأحكام. وقد نبّه إلى هذا جيرار جينيت Gérard Genette في مقالته «مدخل إلى جامع النصّ» مُشيرًا إلى نماذج من الأحكام المُتسرّعة في إرجاع نظرية الجنس الأدبي إلى كلٍّ من أفلاطون، وأرسطو، والتي تبنّاها بحماس العديدُ من المُنظّرين المُنتمين إلى القرن العشرين، ذوي السمعة الطيبة في مجال البحث الأدبي(١٠).

يتأتّى الإشكال المُتعلّق بما كان واردًا قبل ظهور مسألة الجنس الأدبي بالاصطلاح من جهة النعت الحديث الذي يلحق به، ألا وهو «الأدبي»؛ فالمُشكلة لا ترتبط باصطلاح «الجنس» في حد ذاته، وإنّما بما لحقه من تعيين جديد بفعل إضافة النعت المذكور إليه. وينبغي أن نعرف - قبل مُعالجة هذا الإشكال - ما كان مطروحًا في عصر اليونان، واستأنفه الرومان مع هوراس Horace الذي حوّل ميراث أرسطو إلى تركة معياريّة منزوعة من أساسها المعرفي(١١). ما هو أكيد أنّ ما تداوله اليونان في هذا الصدد لا يعدو كونه تصنيفًا لأنطولوجيا فنيّة شعريّة كانت عندهم قارّة الملامح(١٢). وينبغي التأكيد على وصف «قارّة» هنا؛ فلا شكّ أنّه أساس في فهم السبب في نشوء نظرية الجنس الأدبي، أو على الأقلّ في الهوس بها. وقد كان تصنيف اليونانيّين يستند إلى معاييرَ وظيفيّة (أخلاقيّة - انفعاليّة)، وتلفظيّة، وشكلية، إلى جانب أسس معرفية (التمثيل). فالمعيار الوظيفيّ الأخلاقيّ عند أفلاطون يتعلّق باحترام الآلهة، وعدم الحطّ من شأنها، فالشعراء يُعدّون كذلك بوصفهم مترجمين لها؛ ومن ثمّ ينبغي عليهم - بحكم وضعهم هذا - أن يُجسّدوا الخير في أسمى صوره، بينما يرتبط المعيار الانفعالي عند أرسطو بالتطهير(١٣) catharsis، أمّا المعيار التلفُّظيّ فيتعلّق عندهما بسؤال من يتكلّم: الشاعر أم الشخصيات، أم هما معًا(١٤)؟ وفيما يخصّ المعيار المُتعلّق بالتشكيل mise en forme فيتعلّق بأسئلة ثلاث: ما (الموضوع)؟ وكيف (الطريقة)؟ وبماذا (الوسيلة)؟ أمّا السؤال الرابع الذي لم يطرحه جيرار جنيت: لماذا؟ فيتعلق بالوظيفة.

ظلّت جلّ التحديدات التي حاولت مُعالجة إشكال الجنس الأدبي، سواءٌ منها تلك التي أرجعته إلى العصر اليونانيّ أم تلك التي رفضت أن يكُون عائدًا إليه، عند حدود الأسئلة السابقة، بما في ذلك ما أرساه جيرار جينيت في كتابه «جامع النصّ». ولم يُتنبّه إلى أنّ فهم ما كان يدور حوله السجال اليونانيّ، والبعيد عن مسألة الجنس الأدبي، يكمن في جهة أخرى، ألا وهي الأساس المعرفيّ الذي كان يتخفّى وراء نظرية التمثيل représentation؛ حيث لا تكمن المُشكلة في تصنيف أجناس أدبيّة تلتبس هويتها، بل في مُحاولة فهم الفنون الشعريّة (التي كانت قارّة وقتذاك) في ضوء نسقيْن للمعرفة: النسق الأفلاطونيّ والنسق الأرسطيّ. ولا ينبغي التحجج في النسق الأرسطي بكونه لم يبسط في كتابه الجانب المعرفيّ المُتعلّق بمفهوم التمثيل على نحو واضح،

لأنّ المعُوّل عليه في صدد هذا الكتاب ضرورة إعادة قراءته في ضوء النسق الفلسفيّ لأرسطو، وعدم الاكتفاء به وحده، وبخاصّة في ضوء كتابيه «السماع الطبيعيّ» و«السياسة». فمن المسُلَّم به أن ليس من الضروري بالنسبة إلى أيّ فيلسوف تبرير أفكاره كلّ مرّة حين خوضه في مجال من المجالات من طريق التذكير بمُنطلقاته المعرفية. والمؤكّد أنّ مسألة مُطارحة فنّ الشعر سواءٌ أعند أفلاطون (في الكتابين السابع والعاشر من الجمهورية) أم عند أرسطو «البويطيقا» قد صيغت وفق علاقته بتمثيل الحقيقة قياسًا إلى الفنون الأخرى، وما درجة هذا التمثيل؟ وما الكيفية التي يعمل بمُوجبها في عملية تمثيله الحقيقةَ اقترابًا أو ابتعادًا؟ وكانت الفلسفة ومعها العقل مطروحيْن في صُلب هذه المُطارحة.

لا يصحّ إنهاء هذا الجزء المتُعلّق بالاصطلاح وتوضيع الإشكال من دون طرحه في سياق النقد العربيّ. فهناك الكثير من التسرّع غير الحذر في توضيع مسألة الجنس الأدبي في التراث القولي الفنيّ العربيّ؛ فكل الجهود التي بُذلت من أجل البحث عن نظرية للجنس الأدبي في هذا التراث كانت جهودًا ضائعة، ومن دون طائل. والأسباب الداعية إلى إعادة النظر في هذه النقود المتُسرّعة هي كالآتي:

أ ـ تُعد مسألة الأجناس الأدبية حديثة أُستجدّت في النظرية الأدبية الغربيّة في عصر النهضة.

ب ـ إذا كانت غير واردة بالنسبة إلى التراث الفكري اليونانيّ السبّاق إلى التنظير في مجال البويطيقا، فكيف تكُون واردة بالنسبة إلى التراث العربيّ؟

جـ ـ لا يمكن التفكير في مسألة الأجناس الأدبية إلاّ في صيغتها المتُعدّدة، لأنّ التنوّع في الإنتاجات الأدبية في عصر النهضة، وعدم استقرارها هما ما أفضيا إلى طرحها، فهل كان التراث الفني العربي المكرّس نقدًا بهذا التنوع المقلق، ممّا يسمح بالتفكير في التصنيف وحل مشكلات نظرية تتعلّق به؟

ينبغي أن نفهم أن مسألة الأجناس الأدبية تتعلّق بإشكال ثقافيّ تاريخيّ غربيّ. ولم يكن هذا الإشكال مطروحًا في التراث العربيّ. وإذا ما صُودف أن استُعْمِلَت لفظة «الجنس» في هذا التراث - وحدث التساهل في شروطها الاستعماليّة - فإنّ النعت «الأدبي» لم يُرافقها على الإطلاق. لم يكن واردًا عند جميع النقاد العرب - ومن دون استثناء، في وعيهم بالقول الفنّيّ- ما ترتّب على مسألة الأجناس الأدبية من إشكالات نظريّة؛ والسبب يعود إلى عدم توافر السياق الثقافيّ التاريخيّ الذي يسمح بذلك. ويكفي جرد المُشكلات التي واجهتها النظرية الأجناسيّة في الغرب عبر تاريخها لإدراك ذلك، وفي مقدّمتها الأسئِلة الآتيّة: هل يصحّ نسبة النموذج الثلاثيّ إلى أفلاطون وأرسطو؟ وهل يعتدّ بما وضعه ديوميد Diomède توسيعًا لتصوّر أفلاطون في بناء نظرية موثوق بها؟ وما المكوّنات والمعايير التي تسمح بتحديد طبيعة جنس أدبيّ مُعينً؟ هل حسمت التغيّرات التي أدخلت على النموذج الثلاثي في مسألة الأجناس الأدبية؟ لا نجد لمثل هذه الأسئلة ذكرا في الوعي النقدي العربيّ القديم. وحتّى في حالة التشبث بآلية التصنيف - لا مُشكلته - فإنّ كلّ ما يُمكن الحديث عنه هو تصنيف ثنائيّ للقول الفنّيّ وُزّع بمُوجبه إلى شعر ونثر، مع ما يحمله هذا التصنيف من مُضمرات سوسيو- ثقافيّة، وما ينجم عنها من حكم قيميّ في صدد هذا التصنيف؛ حيث يحتلّ النثر قيمة دنيا قياسًا إلى الشعر. هذا إلى جانب النظر بعين كليلة إلى ما تُنتجه الثقافة الشفهيّة العامّة من نصوص. وينبغي في أثناء هذه الحقيقة التساؤل عما كان قد طُرح على النقد العربيّ- في صدد فحصه القول الفنّيّ الشعريّ- ما كان اليونانيّون يُواجهونه على مُستوى المعرفة من أسئلة تتعلّق بالحقيقي والكلّي. لم يكن ذلك واردًا، وينبغي - في هذا النطاق - عدم الخلط من طريق الادّعاء أنّ الفلاسفة العرب قد طُرح عليهم الأمر نفسه أيضًا. فقد كان هؤلاء - في هذا المجال

حصرًا - إمّا قراء للتراث اليونانيّ، أو مُترجمين، أو مُلخِّصين، ولم يُضيفوا شيئًا. أمّا نظرية النظم عند عبدالقاهر الجرجاني وغيره، ومسألة التخييل عند حازم القرطاجنّي فهما مسألتان تتعلّقان بإنتاج الكلام الجميل، لا بنظرية في الجنس الأدبي. فإذا كانت علاقة النقد العربيّ بالقول الفنّيّ (الشعر حصرًا) غير قائمة على المعرفي بالمعنى الذي هو واردٌ به عند اليونانيّين، فما طبيعتها إذن؟ أو ما كان الشاغل الذي يُوجِّهها؟ إنّها كانت من طبيعة معيارية تتعلّق بأحكام تتّصل بجودة الكلام، أو بكيفيات الإنتاج التي تسمح بتحقيق الغاية من القول الشعريّ. ويرد التصنيف - هنا - لا من حيث البعد الأجناسيّ الأدبي، ولكن من حيث الانتماء إلى نموذج مُعترف به. وهو انتماء قيميّ بالدرجة الأولى تتحكّم فيه الأفضلية (طبقات فحول الشعراء)، والمعيارية (عمود الشعر)، والهوية الأسلوبيّة المتعلّقة بكيفية التعبير الجيّد (المُستند إلى الفطرة البدوية أم المُستند إلى المدينة- الحضارة).

٢- إشكالية النشأة والتطوّر.

لنا أن نتساءل ما الذي سمح بالانتهاء إلى الاستنتاجات العامّة الواردة في الجزء السابق فيما يخصّ نشأة مسألة الجنس الأدبي، وربطها بعصر النهضة حصرًا؟ لا شكّ أنّ ما سيُقرّر من إجابة عن السؤال سيكُون من طبيعة تأمّلية، وينبغي فهم التأمّل- هنا - بوصفه الفكر الذي يستند إلى خبرة بنصوص وأفكار ومُشكلات؛ فحين تُعوزه البراهين القاطعة، ويستحيل فحص كلّ الإنتاجات الأدبية لتقرير هاته النتيجة أو تلك يصير التأمّل وحده الطريقة المُثلى، لا لحلّ المُشكلات، وإنّما لفحص سُبل مُعيّنة ومُمكنة تقود إلى التفكير الجيّد في حلّها. وما يُمكن تأمّله هو تاريخية المسألة[١٥]. والمقصود بتاريخيةَ الأجناس الأدبية أنّها نشأت نتيجة شروط وتحوّلات زمنيّة حتّمتها. وفي مُقدّمتها ظهور الألسن القوميّة، والانفصال عن اللسان اللاتينيّ الذي كان لسانًا رسميًّا مُعتمَدًا في جل بلدان أوروبا في الكتابة العالمية، وفي الرسائل والمكتوبات écrits الإدارية، والشئون الكنسيَّة، والفكر الدينيّ، والإنتاج التخييليّ المُكرَّس[١٦]. ومن ثمّ ظهرت مسألة الجنس الأدبي بعَدِّها حاجة نظريّة وإجرائيّة لحلّ مُشكلات أدبيّة ناجمة عن هذا الانفصال اللسانيّ. ومن المفروغ منه أنّ الكتابة كانت من داخل اللسان اللاتينيّ - بوصفه لسانًا رسميًّا يرقى فوق الألسن القوميّة - تستند في جانب من حاجاتها إلى التركة اليونانيّة، فقد كانت وريثتها التاريخيّة، بما يعينه هذا الإرث من تكريس لفنون التخييل التي كانت سائدة عند اليونان، حتّى لا نقول النموذج الثلاثيّ (الدراما، والملحمة، والشعر الغنائي)؛ لأن هذا الأخير كان من صنع فكر النهضة الأدبي بالدرجة الأولى. وكان كلّ إنتاج قوليّ فنّيّ يحدث خارج هذا التكريس يُعَدُّ غير فنّيّ، لا يعتدّ به في نطاق الثقافة الرسميَّة السائدة، ولا يُعترف بقيمته، وبخاصّة في مجال التعلّم، سواءٌ أكان تعلّمًا كنسيًّا أم مدنيًّا. لقد كان مجال الإنتاج التخييليّ التامّ بالألسن القوميّة نشيطًا في نطاق الفلكلور، ويحمل سمات الثقافة الشعبيّة، وكان مُتنوّعًا، وغير خاضع للتقنين الرسميّ، ولِما يُعمّم من قبل النخبة المُرتبطة بالنظام الإقطاعيّ من حقائق جاهزة[١٧]. وقد كانت هذه الثقافة الشفهية على درجة من التنوّع - على مستوى الأساليب، والبنيات، والرؤيات - إلى الدرجة التي كانت تتّسم فيها بحرية بالغة في إبداع أشكالها الخاصّة الحيويّة التي تتعارض مع الثبات الذي يميز أشكال الثقافة المكرّسة والمُعمّمة في الدوائر الرسميّة، وفيما يُحيط بها من محافل مسئولة عن الفكر والمعرفة. ومن الأكيد أنّ من طبيعة الثقافة الشعبيّة القائمة في جوهرها على الحرية والحيوية أن تكُون مجالاً لإبداع غير محدود، ولا يكفّ، لأشكال قولية تخييليّة مُتحرِّرة، ولأجناس من الخطاب تضع نظائرها السائدة على مسافة منها، بمُعارضتها، وهدم طقوسها، ورؤياتها.

إنّ التذكير بهذه الثقافة له أهمّيته البالغة في فهم ما جرى في مجال التخييل، وفهم نشأة مسألة الجنس الأدبي نظريًا على الأقلّ. وحكاية ما جرى قد تكُون هكذا. حين استقلّت الألسن القوميّة بنفسها عن اللسان اللاتينيّ وتأثيره[١٨] ، وصارت الأداة الرئيسة في التواصل والتعلّم، حملت معها تراثاتها الفنيّة الشفهيّة المتُنوِّعة، لأنّها تُعَدّ الخزان الذي يتضمّن أساليبها وصيغها المُختلفة؛ هذا إلى جانب دورها الفعّال في بناء هذه الألسنِ نفسَها، ومدّها بالنصوص التي هي شواهد أسسٍ لتقعيد ذاتها، وضمان استمرارها، وتيسير مأمورية وحدتها خلال التواصل. وكان من المنطقي والطبيعي أن تُطرح - في هذا السياق التاريخيّ - مسألة شرعية فنون التراثات هذه من حيث قبولها التداول، لا على صعيد المُجتمع، فهي مُنغرسة فيه، وإنّما من حيث اتّخاذها نماذج للتعلّم والاستخدام المعرفي[١٩] . ولابدّ لمنطق الضرورة هذا من أن يفرض نفسه؛ فلكي يُعلّم لسانٌ ما، ويُقَعَّد، لا مناصّ له من نصوص مُمثّلة، وكان من المفروض في تعلّم الألسن القوميّة اتّخاذ نصوصها الشفهيّة المتُوارثة نماذجَ في التدريس. بطبيعة الحال لم يكن واردًا تقبّل النصوص على علاّتها، وكما اتّفق؛ فبحكم قوّة الأشياء ما أُنتقي منها كان من اللازم أن يكُون مُتلائمًا مع ما تفرضه فعالية الرسمي من تنميط وضبط، لكن هذا لم يمنع أن تحمل النصوص المُنتقاة معها الأشكال الجديدة الحيويّة التي تمُيِّز التراثات الشفهيّة.

إذا ما أُريد للبحث في أصل مسألة الأجناس الأدبية أن يكون مُثمرا فينبغي فعل ذلك في نطاق السياق التاريخيّ كما أوضحنا طبيعته سابقًا. ومن المنطقيّ جدًّا أن يُطرح في هذا الإطار أمران مُهمّان: أوّلهما مُقاومة المؤسَّسة لما هو حيويّ مُهدِّم للتخلّق، واستماتة هيمنة الرؤيات الأيديولوجيّة الثابتة في السعي إلى الحفاظ على الأوضاع كما هي، بوساطة الإعلاء من شأن التخييل الجدّيّ.

وينبغي هنا أن نُولي أهمّية قصوى لعمل كلٍّ من الثقافتيْن: الشعبيّة والرسميّة؛ فالأولى حيويّة دائمة التجدّد، ولا مركز لها، ولا تُعنى بتنظيم نتاجها، وتصنيفه، وترتيبه، وتنظيمه؛ فالإنتاجات المتُنوِّعة تتجاور جنبًا إلى جنب، من دون هيمنة، أو تراتب، وتكاد تكُون مُتساوية في القيمة. بينما تعمل الثانية على العكس من هذا، فهي ذات مركز صُلب، وتجعل من أولوياتها تصنيف المُنتجات، وترتيبها، وتنظيمها، وإخضاعها لحكم القيمة، بما يعنيه هذا من تسنين codification وتراتب وشرعية. ويظهر الهاجس التصنيفي والتنظيمي أكثر في النظام التعليميّ، لأنّ من خاصّيات المعرفة فيه أن تكُون مُرتّبة ومنهجيّة. ويتعلّق ثاني هذين الأمرين - وهو نابع من صلب الأوّل - بعلاقة الإنتاجات الجديدة الآتية من التراثات الشفهيّة بالفنون القوليّة التخييليّة الموروثة عن اليونان بوساطة تقاليد اللسان اللاتينيّ وأساليبه. وقد تولّد عن هذه العلاقة طرح سؤال توضيع الإنتاجات التخييليّة الشفهية؛ أي التفكير في الموضع الذي ينبغي أن تشغله قياسًا إلى التقاليد الفنيّة الرسميّة الموروثة عن اليونان. فأخذت عملية الكبح اتّجاهين: اتّجاه الموروث اليونانيّ عن طريق نمذجته في هيكل تصنيفيّ ثلاثيّ (الدراما والملحمة والشعر الغنائي)، وإقصاء تنوُّعه. واتّجاه جعل هذا النموذج الثلاثيّ المُختلق معيارًا، من غاياته أن يضغط على النماذج التخييلية الموروثة الشفهيّة عن اللسان القوميّ حتّى تتكيّف معه، وتستجيب لرؤيات الرسمي. ونتيجة لهذا التحوّل اللساني التاريخيّ في تواشج مع آليات التبنّي التي تشتغل بمُوجبها كلّ ثقافة رسمية في استيعاب ضدّها، وتحويله إلى جزء من بُنيتها، حدثت تحوُّلاتٌ حاسمة في إنتاج القول التخييليّ الفنّيّ من داخل الألسن القوميّة، ومن ضمنِها ظهور الأدب بعد حقبة من التحويرات والتقلّبات إلى أن استقرّ في بداية القرن التاسع عشر، وظهور أنواع أدبيّة من ضمنها الرواية. ومن المسلّم

به أنّ تسمية هذه الأخيرة قد جاءت من لفظة roman التي كانت تعني الترجمة من اللسان اللاتينيّ إلى الألسن القوميّة؛ فالتسمية تحمل في طياتها ما يُحيل إلى الانتقال من لسان إلى آخر، والحرص على إدامة المُنتقَل منه من طريق نقله إلى المُنتقَل إليه. ولم يكن هذا الحرص على اللسان اللاتينيّ ذاته هو الغاية، وإنّما الحرص على ميراث الأشكال الفنيّة التي كان يزخر بها، وتُعَدُّ خادمة للرؤية الرسميّة. وظهرت إلى جانب أشكال الرواية الأولى، وعلى نحو مواكب لها، قصص تتأبّى على ما يبيحه النموذج الثلاثي من تصنيف، من قبيل الديكاميرون[٢٠] Décaméron، التي ظهرت في القرن الرابع عشر، وكُتبت باللسان الإيطاليّ، لا اللسان اللاتينيّ ضدًّا للعادة، وقصص فرانسوا رابلي François Rabelais، و«مغامرات تيليماك Les aventures de télemaque» لـ فيلينون Fénelon في القرن السابع عشر.

قد تُثار هنا مسألة النصوص المُشوّشة في التراث العربيّ، من قبيل المقامة، ونصوص البخلاء، والنصوص الساخرة التي نُصادفها مثلًا في كتاب «نهاية الأرب في فنون الأدب» للنويري، وأخبار الحمقى، والنساء، والقضاة، ويُثار مع هذه النصوص السؤالُ عمّا إذا لم تكن كافية لخلق النقاش حول طبيعتها الأجناسيّة في تواشج مع النصوص المُكرّسة. وينبغي في هذا الإطار فهم إشكال تاريخيّ مُهمّ يتعلّق بالعلاقة بين الثقافة الشعبيّة (التي كانت تُنتج في أوساط الحرفيّين، وفي أشكال الفرجة التي كانت تُنتج على هامش الثقافة الرسميّة في الحلقات، وفي الحياة اليومية) والثقافة الرسميّة. فقد كانت هاته الأخيرة تشتغل بوساطة آلية الإدماج والتحوير، إذ عملت على تحوير المُنتج الثقافيّ الشعبيّ الذي كان يُهدِّم المقدَّس، ويتلاعب به، ويعرِّضه للنقد من طريق السخرية. ولم يكن ليقوم بهذه المهمّة غير الذين كانوا ينتمون إلى الثقافة الرسميّة. فحدث أن حوّلوا الشفهيّ الساخر بوساطة التعبير عنه بلسان فصيح مُشبع بالمعيارية، وبالمعجم الذي يفصل بين الحدود، ويمنع من تداخلها، والتعبيرات النمطيّة، وحوّلوا بذلك الرؤية التي كانت خلف الشفهي، والمتّسمة بالهدم، والمُحتفية بالتناقض والتنافر، وعدم الفصل بين الأعلى والأسفل، حوّلوها إلى رؤية نمطيّة مانويّة ثنائيّة تحرص إلى إبقاء الأضداد في مجالاتها، وعدم السماح لها بتبادل مواقعها: البخيل مُقابل الكريم، والمُحتال مُقابل الساذج، والأحمق مُقابل السويّ، والغنيّ مُقابل الفقير، والمرأة مُقابل الرجل، والشيخ مُقابل الشابّ، والحكمة مُقابل الغفلة...الخ. كما أنّ هذه النصوص نفسها لم تلقّ العناية التي تستحقّها في النقد العربي، فقد ظلّت منظورًا إليها بعين الريبة، أو بوصفها غير صالحة لأن تمثّل الهوية الأسلوبيّة للذات العربيّة التي كان الشعر مُحدّدًا أساسًا لها. ولذلك يتحصّل فهم لماذا كانت بعض النصوص مُرتبطة بالأفراد، ولم تتحوّل إلى خطابات تتّصل بالبنيات الاجتماعيّة؛ ولِمَ لمْ يحدث التراكم المطلوب الذي يُحوِّلها إلى أنواعٍ قارّة تُفضي إلى طرح إشكالها الأجناسيّ بفهم علاقتها بغيرها من الفنون القوليّة التخييليّة المُكرّسة؟[٢١]

ولئن كان ما سبق ذكره مُفسّرًا ظهور مسألة الأجناس الأدبية في جانب كبير منها فإنّ عاملًا آخر يُضاف إليه، ولا يُمكِن إهماله أبدًا؛ ذلك أنّ الأمم الأوروبيّة وجدت نفَسها - وهي تستقلّ بلسانها القوميّ عن اللسان اللاتينيّ - وجهًا لوجه أمام سؤال الهوية في علاقته بالتاريخ؛ أي ضرورة تحديد نفسها بتحديد صلاحية موروثها الفنّيّ الخاصّ الذي لا مجال للعثور عليه إلاّ في تراثاتها الشفهيّة. وكان لزامًا عليها أن تُبرِّر قيمة تراثاتها أدبيًا من طريق طرح السؤال المُؤرّق الذي يتعلّق بتمييز ما له صبغة أدبيّة ممّا يعدمها. ومسألة الانتماء هذه تعدّ من الأسئلة التي أسهمت في ميلاد سؤال الأجناس الأدبية، لا بوصفه سؤالًا يُتوخّى منه ضبط معايير ثابتة للتصنيف فحسب، ولكن بوصفه أيضًا إشكالًا تاريخيًّا له صلة

وثيقة بسياقات سوسيو ثقافيّة، وفكريّة. هذا فضلا عن أن إشكالية تاريخيّة الأجناس الأدبية تتضمّن بالضرورة مسألة البحث عن أصولها، بيد أنّ البحث ظلّ - في هذا النطاق - مُرتهنا بقياسها على النموذج الثلاثيّ في الأغلب، باعتماد وسيلة المقارنة، كما حدث بالنسبة إلى النوع الروائيّ espèceromanesque ونوعياته المختلفة spécimens، وبخاصّة قياسه على الملحمة عند هيغل(٢٢)، أو عدّه امتدادًا لها، عند لوكاتش(٢٣)، أوتجديدًا عند باختين(٢٤). لكن المقُاربة التي تُعَدّ الأكثر غنى، وتفردًا في هذا الجانب ما قام به ميخائيل باختين من بحث في أجناس الخطاب؛ فهو يرى أنّ الأجناس الأدبية تنتمي إلى سائر الملفوظات اللفظيّة التي تنصهر في كلّها عناصر ثلاثة: المُحتوى الموضوعاتيّ، والأسلوب، والبناء التأليفيّ. ويرى أنّ هذه الملفوظات تتطوّر حسب مدارات استعمال اللسان، والتبادلات داخله، لتستقرّ في أنواع قارّة يُطْلق عليها تسمية أجناس الخطاب (٢٥) Les genres du discours. ولا يمُكِن فهم هذه الأجناس الخطابيّة إلّا في الإطار الذي تُعَدّ فيه تطويرًا لملفوظات لسانيّة تزخر بها الحياة(٢٦). إن الأجناس الأدبية تُعَدُّ صياغات مُركّبة تطوّرت عن أشكال بسيطة؛ ويمُكن التمثيل لهذه الأخيرة بالدردشة اليوميّة، وللأولَى بالخطابين: الأدبي والعلميّ. وكلاهما من الطبيعة نفسها؛ أي يعدان ملفوظين، بيد أنهما يختلفان على مستوى تكوينهما ويُعَدّان من الطبيعة التأليفيّة المرُكّبة نفسها لأنّهما امتصّا أجنَاسًا خطابيّة بسيطة تكوّنت في حضن تبادل لفظيّ عفويّ.

بيد أنّ ما فكّر فيه ميخائيل باختين في صدد تطوّر أجناسيّ générique ظلّ موسومًا بثقل ثقافة مُحدّدة، ولم تتعدّ إشاراته إلى التفاعل بين الثقافات في تطوير أجناس الخطاب بضعةَ إشارات خاطفة. وحتّى هذه الأخيرة لم تخرج عن دورها الماثل في كونها خادمة للإطار النظريّ المركزيّ الذي يعتمده. ويمُكِن في هذا الإطار التفكيرُ في نوعين من التطوّر الذي تخضع له الأجناس الخطابيّة، ومن ضمنها الأنواع الأدبية:

(أ) التطوّر الداخليّ الذي يحدث داخل ثقافة بعينها، بحيث يُعد النوع الأدبي تطوّرًا ملموسًا لأجناس الخطاب البسيطة المؤُسَّسة في حضنها. وهذا التطوّر يجمع في داخله بين أكثر من جنس خطابيّ ليكوّن - في نهاية المطاف - تأليفًا بينها يكتسي صبغة نوع أدبيّ.

(ب) تطور بينيّ يجمع بين تطوّر داخليّ خاصّ بثقافة مُعيَّنة (يُجسّد في التأليف بين أجناس خطابيّة مُتعدّدة) وتطوّر بينيّ ناجم عن التفاعل مع ثقافة أجنبيّة أو عدَّة ثقافات أجنبيّة. إنّ فهم تشكُّل الجنس الأدبي (و/أو أنواعه) لا يستقيم إلّا بالقبض على التجديل داخلها بين الكوني والخاصّ، ولن يتيسّر هذا على الوجه الدقيق إلّا بالأخذ بعين المرُاعاة التجديل بين النوعين من التطوّر المذكورَيْن آنفا، بل لا يستقيم فهم نشأة الأجناس الأدبية من دون هذا التفاعل. فلا يمُكن فهم قصص الديكامرون في إطار التطوّر الداخليّ وحده بربطها بأجناس خطابيّة تُؤلِّف داخلها بين الإخبار، والحكي المألوف، والسخرية، والكلام الفاحش، بل لا غنى في هذا عن ربطها بالتفاعل الثقافيّ الذّي حدث بينها وألف ليلة وليلة بوصفها تنتمي إلى ثقافة أجنبيّة. فهذا التفاعل هو ما أعطى هذه القصص طبيعتها التكوينيّة، بل طبيعتها الإشكاليّة من حيث غرابتها عن أشكال الحكي المكُرَّس في أوروبا.

تقود مسألة التطوّر الأجناسي بالضرورة إلى التفكير فيها انطلاقًا من اتصالها بأصل ما يُحال هويتها إليه. وأُفكّر - هنا - فيما بلوره ميخائيل باختين في هذا الصدد. أكيد أنه ينظر إلى أصول الأجناس الأدبية انطلاقًا من فهم ديناميّ، لكنه يأبى حين يلاحظ ضمور الأصل إلّا أن يُشدِّد على استمراره بطرائق أخرى، حتى لو كانت إحدى هذه الطرائق تتمثل في الإشارة إلى فقدان الجنس أصالته فحسب. ويظهر هذا الأمر حين معالجته الواقعيةَ الفجّة réalisme grotesque(٢٧)؛ حيث يرى أنّها

خفتت مع الكلاسية، لكنّها استعادت نشاطها مع الرومانسية، واستمرّت بعد ذلك في النتاجات الأدبية، بما فيها تلك التي ظهرت في القرن التاسع عشر[٢٨]. صحيح أنّ ميخائيل باختين يُحاول أن يُظهر تحوّل هذا المكوّن (الواقعية الفجّة) في التخييل الأوروبيّ، لكن ما يظلّ مُحيرًا في فعله هذا حرصه على جعل الأصل مُحدِّدًا للجيّد، وفي الأسف على تحوّله الذي قد يفضي إلى ضياعه. لا تتمثّل مسألة اتّصال الجنس الأدبي بالأصل فيما بلوره ميخائيل باختين فحسب، بل هي موجودة أيضا عند أكثر مُنظّر شغل نفسه بنظرية الأجناس الأدبية، كما هو الحال بالنسبة إلى نورثروب فراي الذي يتشبّث باستمرار الأصل بقوة في أثناء حديثه عن العرف، وتشكّله، وتتابعه في الزمان[٢٩]، حتى إننا نستخلص من موقفه هذا أنّه يَعُدُّ الأجناس الأدبية صيرورة في الزمن قائمة على التقليد، واتّباع الأعراف.

لا يُعَدُّ التشبّث بالأصل عملاً غير قمين بإحاطته بكلّ الجدّية المطلوبة، لكن ينبغي أن يُوضع في الإطار الصحيح. إنّ كلّ تطوّر يفترض عزلاً لبعض المكوّنات التي فقدت فعاليتها من أجل التخلّي عنها، والعمل على الحفاظ على الصالح منها للعصر؛ فالتعامل مع تطوّر الأجناس الأدبية يحتاج لرؤية تُجدِّل بين الاستمرار والزوال، إذ لا يعني الاستمرار في إطار مُراكمة مُمكنات مُكوّن ما ثباته الدائم، بقدر ما يعني عدم وصوله إلى اللحظة المناسبة التي يتحوّل فيها إلى كيف جديد، بما يعنيه هذا من كونه لم يصل إلى الدرجة التي يفقد فيها موقعه الذي يُؤهِّله لأن تكُون قيمة مُهيمنة valeurdominante . ولهذا ينبغي الارتكان إلى وجود نواة صُلبة تستقطب من المكوّنات ما يُلائمها وتطرح ما ليس كذلك. كلّ هذا يتمّ في ارتباط وثيق بحاجات العصر، وما يسود فيه من رؤية للكون، وللذات، وطرائق تلقّي فهم العالم. ويمُكن تبنّي تصور بول ريكور في هذا الجانب، والمتّصل بالعرف في الأجناس الأدبية؛ حيث يستخدم اصطلاحي: الترسُّب sédimentation والتجديد novation؛ فالأوّل يدلّ على تحوّل الخاصّية الجديدة إلى عرف- معيار، بينما يدلّ الثاني على التحوّل في العرف، وظهور خاصّية مُغايرة[٣٠].

لا ينفصل ما طُرح في صدد نشأة الأجناس الأدبية، وتطوّرها، والبحث في أصلها عن مسألة التقدّم في الأدب التي تَرِدُ بكلّ إلحاح في مجال تاريخ الأدب، بما يعنيه هذا من تحوّل في بنيات أنواع أدبيّة مُعيَّنة، أو اختفائها وظهور أخرى محلّها، وما صاحب هذا الأمر من تفسيرات مُختلفة باختلاف تحيُّزات المُنظّرين المعرفيّة. فهناك تفسيرات فكرية (هيجل-لوكاتش١)، وتفسيرات مادّية تاريخيّة (فيشر)[٣١]، وسوسيولوجيّة وقيمية (لوكاتش٢- جولدمان)، وتفسيرات أسلوبيّة خطابية (باختين)، وتفسيرات تداوليّة باعتماد أفعال الكلام (تودروف)[٣٢]، وتفسيرات أنثربولوجيّة تكاد تخترق أحيانًا عن قصد أو عن غير قصد العديد من الدراسات التي اهتمّت بتطوّر الأدب[٣٣].

٣ـ إشكالات الجنس الأدبي والممارسة.

٣-١ إشكالات منهجية:

تتعلّق هذه الإشكالات بمُمارسة التنظير لا المُمارسة النصّيّة، ولا يمُكن فصل التنظير- في هذا النطاق- عن كونه مُمارسة أيضًا، وبخاصّة حين يتعلّق الأمر بالأسس المنهجيّة في بناء التصوّر. والمقصود - هنا- ما تخلَّل البحث في مسألة الأجناس الأدبية من قضايا تتّصل بالطرائق التي ينبغي التعامل بوساطتها معها، والمبادئ التي تكمن خلفها. ولعلّ العديد من المُنظِّرين قد عالج جانبًا مُهمًّا من هذه الإشكالات، وفي مُقدِّمتهم جيرار جينيت، وتزفيطان تودوروف، وكارل ڤيوتور، وإيـڤ ستاولوني. وقد كانت المُعالجات تختلف وفق التصوّر المعرفيّ الذي يتحيّز داخله كل مُنظّر على حدة. وسيتّجه الاهتمام - في هذا النطاق- إلى التطرّق إلى إشكالين في أفق تبين الصعوبات التي

تعترض الخائض في شؤون هذا المبحث من نظرية الأدب:

(أ) شرعية سؤال الأجناس الأدبية: لا يمُكن الاستغناء عن إشكال الجنس الأدبي، للأسباب الآتية: إن كلّ نقاش في مجال الأدب هو مُرتبط بهذه الطريقة أو تلك بإعادة توضيعه قياسًا إلى المُمارسات المتُنوِّعة التي عرفها طيلة تاريخه، لأنّ من خاصّيات إعادة التوضيع هذه تقويم الإنتاج قياسا إلى تراكم مُعينَّ؛ أي الإنتاج من خلال تعرُّفِ المنتَج نفسَه في ضوء مُخالفته ما سبقه. و لا ينطبق هذا الأمر على النصوص التي هي تمظهرات فردانيّة للأجناس الأدبية فحسب، بل أيضًا على التصوّرات النظريّة التي تقارب إشكالية شرعية الجنس الأدبي؛ فلا شكّ في أن هذه الشرعيّة لا يُنظر إليها إلاّ انطلاقًا من تقويم يأخذ بعين المُراعاة كلّ التصوّرات النظريّة السابقة في الموضوع. وتَردُ - في هذا السياق- مُحاولات بندتو كروتشتي، أو موريس بلانشو، أو جماعة تيل كيل الذين ينفون وجود الأجناس الأدبية؛ حيث إنهم كانوا يُؤسِّسون نقاشهم في ضوء الاستناد إلى موجود نظريّ وعمليّ سابق؛ فأي نفي نظريّ للجنس الأدبي هو نفي وجود، لا نفي عدم، ومن ثمّة يظلّ الوجود المنفي موجودًا تدلّ عليه عملية النفي ذاتها. لكنّ كلّ نفي يفترض طرح تصوّر بديل يقوم مقام الموجود المنفي، ولا يُهمّ ما هي التسمية التي يأخذها هذا البديل، أهي الأدب أم الكتابة أم النص؟ بل ما يُهم أنّ كلّ بديل يصير موجودًا يحتاج إلى تحديد مُعينّ. وما أن تتحددّ مواصفاته تصير هذه الأخيرة حزمة من المعايير؛ ومن ثمّة ينشأ من جرّاء الرغبة في تميُّزها تعرّف هويتها. وينشأ من جرّاء عملية التعرّف هذه بعدٌ أجناسيٌّ ما[٣٤]؛ فعملية النفي لا تعني من الناحية المنطقيّة العدمَ، بقدر ما تعني استبدال وجود بوجود آخر. وكلّ وجود هو معني بسؤال التعرّف إليه بوساطة إثبات هوية له، وهذه الأخيرة تفضي إلى التصنيف الذي يستند إلى معيارية مُعيَّنة. لكن علينا أن نكُون حذرين في هذا الجانب، فالبعد الأجناسيّ لا يتعلّق بالتصنيف الصافي الذي يُقام على هوية صافية، بل بهوية ديناميّة مُتحركّة في الزمان لا تُلغي تاريخها؛ ومن ثمة يكُون التفكير الأجناسيّ معنيًا بمعالجة مشكلة التباس هوية النصوص قياسًا إلى إرث سابق من التحوّلات داخل دائرة قوامها بنية تمثيل أجناسيّ صلبة.

(ب) الجنس الأدبي بين النمذجة والانعطاف: لا محيد لأيّ تراكم في أيّ مجال ما من أن يصير في مرحلة مُعيَّنة تركة تُحدِّد نموذجيته. ومن ثمّة يرتهن ما يُنتج فيه بالإخلاص للنموذج المعيار بوصفه مجموعة تقاليد أو أعراف أو الانعطاف عنه. فالأمر لا يتعلّق بالجدّة كما ذهب إلى ذلك يوري لوتمان في تعارضها مع الإرث الجماليّ للكلاسية[٣٥]؛ إذ الجدّة تظلّ واردة في إطار النموذج وتنميته بما يجعله قابلاً للحياة من طريق استجابته للتحوّلات السوسيو- ثقافيّة الطارئة. وحين يُطرح النموذج فإنّ مسألة الهوية[٣٦] تصير واردة بكلّ تأكيد، ويصير التصنيف الأدبي أكثر إشكالاً حين تتعرّض إلى الهدم. ويكمن في قلب هذا مفهوم الحدّ الذي ميّز التفكير العقلانيّ، وما يتّصل به من تسوير، ومن جذب ونبذ. ومن ثم يُطرح إشكال تمايز الحدود وتداخلها، بل إزالتها. ولا ترد مظاهر ميوعة الحدود إلاّ في اللحظة التي تظهر فيها أشكال أدبيّة تستعصي على الاندراج ضمن خانات النماذج المكرَّسة. ولا تصير مشكلة الأجناس الأدبية مُبرَّرة إلاّ في هذا النطاق الذي توضع فيه مسألة هوية النموذج موضع شكّ، وتصير فيه صلاحيتها معرضة لانعدام الفائدة. أكيد أنّ كلّ جنس أدبيّ ليس في نهاية المطاف إلاّ نتاج تفاعل التأمّل النظريّ مع التحقّقات النصّيّة، لكن لا يصير هذا التأمّل مشروعًا إلا في ضوء اقترابه من نواة صُلبة تكاد تتكرّر في كلّ النصوص التي يفترض فيها أنّها تُظهر أسسًا نمطية مُعيّنة في الإنتاج الأدبي. ويُحدِّد سيرجي زينكين Serge Zenkine هذه النواة الصُلبة

بمركز أساس تُحيط به ضاحية مُتغيِّرة[٣٧]، ويربط هذا المركز بالقيمة المُهيمنة كما طرحها الشكلانيّون الروس. لكنّ السؤال المُقلق الذي يُطرح - في هذا الصدد - يتمثّل في موضعة هذه القيمة المُهيمنة؛ أيكون بمُراعاة الجانب الجماليّ أم الجانب السوسيولوجيّ أم الجانب الأسلوبي؟ وتُطرح مسألةُ مُكوِّناته حتّى في الحالة التي يُختار فيها مُستوى مُعيَن لتحديد القيمة المُهيمنة من هذه المُستويات. وإذا ما كان المستوى المختار مُحدَّدًا فيما هو جماليّ فإنّ السؤال يظلّ واردًا حول معرفة ما المُكوِّن الذي ينبغي اتّخاذه مجالاً لإسناد القيمة المُهيمنة إليه: أتُسند إلى الصيغة mode ، أم إلى الموضوع sujet الموضوع، أم إلى الوسيلة moyen[٣٨]، أم الوقع effet؟ وإذا ما كان المُستوى سوسيولوجيا فإنّ السؤال يتعلّق بما إذا كانت القيمة المُهيمنة مُرتبطة بالعمل travail وتطوّره في التاريخ، كأن نسند تشكّل الشعر poésie إلى الإيقاعات الصوتيّة التي كانت تُرافق الأشغال الجماعيّة الزراعية، وغيرها[٣٩]، ومن ثمّة تتمثل القيمة المُهيمنة في الإيقاع أم أنّ القيمة المُهيمنة مُرتبذة بالطبقات الاجتماعيّة، ونشوئها، فتكُونَ القيمة المُهيمنة في الشعر مُرتبطة بالتمثيل الذي يكُون في حالة الحياد تجاه النبيل والوضيع كما يذهب إلى هذا أرسطو في كتابه«البويطيقا»[٤٠]، أم إخراجه من دائرة الجماعات وحصره في الفرد مع الرومانسيّة، بما يعنيه هذا من تمثيل للروح. وقس على هذا تحديد الرواية من حيث علاقتها بخاصّيتها التعبيريّة الأساس، أهي تعبير نموذجيّ عن المُجتمع البورجوازيّ، كما هو الأمر بالنسبة إلى هيجل ولوكاتش، أم هي تطوّر عن الخطابات التي تتّصل بالطبقات الشعبيّة وثقافتها كما هو الحال بالنسبة إلى ميخائيل باختين.

لا يُمكِن تفادي هذه المزالق النظريّة إلّا بأمرين، يترتّب ثانيهما عن أوّلهما: ضرورة الفصل بين الشكل الداخليّ، والشكل الخارجيّ، حيث يتّصل الأوّل بطرائق التمثيل الفنّيّ. ويتّصل الثاني بما هو ماديّ ووسيلة تجسيم figuration، وباللغة[٤١]؛ فالنموذج يرتبط بالشكل الأوّل، وهو ثابت نسبيًّا، بينما التنويع عليه يتأتّى من الشكل الثاني، وهو مجال التغيّر. من دون هذا التمييز لا يمكن موضعة مفهوم القيمة المُهيمنة على نحو دقيق. ولا يُبحث عن القيمة المهيمنة إلّا في بنيات التمثيل المُختلفة التي تُميِّز الأجناس الأدبية؛ فالشعر يرتبط بتمثيل غير النهائي ذي الصبغة المتافيزيقية، بينما يمثل الحكي تمثيل النهائي- المحدود، ويعمل الدرامي على تمثيل التركيب بين غير النهائي والنهائي. ويتأتى تصريف هذه النواة الصُلبة موطن القيمة المهيمنة في أنواع أدبيّة بفعل تأثيرالتضمّنات الاجتماعيّة (و/ أو الأنثربولوجيّة)، ومن جهة تغيّر المعرفي (المعرفي الجاهز الوثوقيّ/ المعرفي النسبيّ) ووسائل التعبير (الشفهي- السمعي/ الكتابي- القرائي). بينما يتأتّى المُتغيِّر الذي يُهدِّد النوع قبل النواة الصلبة من جهة التحقّقات النصّيّة التي تُعَدُّ موطن الفرداني من حيث هو حامل رؤية خاصّة ترتهن بأسلوب خاصّ. إنّ الشكل الخارجي مُرتبط بالجدل بين النوع والفرداني ويتّصل بما هو مُتغيّر. ويقود هذا التخصيص إلى مُقاربة مسألة العلاقة بين الجنس الأدبي موطن المعيارية والنصّ بوصفه تحقّقا يفرض تطلّباته الخاصّة.

٣ ـ ٢ الجنس الأدبي والنصّ:

يطرح ميشال جلاونسكي Michal glowinski - في ضوء تساؤله عمّا إذا كان من المُمْكن أن يكُون الجنس الأدبي جماع خصائص تُستخلص من النصوص المُتحقِّقة - سؤالاً عن كيف يُمكِن أن يتحقّق وجوده، وقبل أن يقترح تصوّره يستعرض مجموعة من الاقتراحات السابقة التي يتمثّل أهمّها في استعادة النقاش الفلسفيّ حول الكلّيات في القرون الوسطى انطلاقًا من الاسمية والواقعية منتهيًا إلى أنّه نقاش لا يحلّ المُشكلة، ويقترح بدلاً

من هذا إجراء قياس في هذا المجال على ما يحدث في اللغة على مُستوى النحو؛ فيصير الجنس مُماثلاً لهذا الأخير مع الأخذ بعين المُراعاة الاستعمال الذي يُميِّز الكلام.ولا ينبغي أن يتطابق- في هذا القياس- النحو كليًّا مع أيِّ ملفوظ مُحقَّق، إذ لا سمة تميز هذا الأخير سوى ما يتمتّع به من قدرة على التنويع على الخلفية النحويّة بوصفها نسقًا. لا يخرج الجنس الأدبي بالنسبة لـ جلاونسكي عن هذا الاتّصاف[٤٢]. بيد أنه يختلف عنه من حيث اشتغال النسق فيه؛ فإذا كان هذا الأخير قادرًا - في النحو المتّصل باللسان الطبيعيّ- على أن يشمل كلّ الملفوظات الصحيحة، ويستوعبها تاريخيًّا، فإنّه في مجال الأدب لا يشمل كلّ النصوص التي عدّت في زمان ما مُنتمية إليه[٤٣]. وليس صحيحًا أنّ القياس هنا يرتبط بالثنائية اللسانية (لسان/ كلام)[٤٤] بما تُحيل إليه من معيار واستعمال كما هما مصوغان في التفكير اللسانيّ، وإنّما بحركة تجديل مُستمرّ بين الخانات[٤٥] في نموذج ما (الذي يتشكّل من المعايير وإمكان تجديدها)، والرغبة في الخروج عنه بغاية تأسيس نموذج مُغاير حتّى لو اتّخذ هذا الأخير هيئة تمرّد. هذا فضلا عن كون الكلام في هذه الثنائية قائمًا على الاستعمال الفردانيّ المُخالف للاستعمال الفردانيّ في الأدب، فالأوّل تامٌّ داخل فضاء من التأسيس الاجتماعيّ للتواصل بغاية التعميم، فكلّ تغيّر هو مُستوعب من خلال النموذج اللسانيّ الذي هو ضامن للّحمة الاجتماعيّة، بينما الآخر هو ساعٍ إلى تدمير النموذج والتأسيس الاجتماعيّ الذي يستند إليه[٤٦].

نُضيف إلى التمايز في هذا القياس الذي أشار إليه جلاونسكي مسألة كون الأدب يتميّز بحفظ النصوص المُمثّلة وإسنادها إلى مُنتجين مُحدَّدين، وأمرٌ من هذا القبيل غير وارد في اللغة، وقد يكُون واردًا بالنسبة إلى الفلكلور الذي لا يُسند إلى فرد بعينه، ويُمكِن التصرّف فيه بإعادة إنتاجه على نحو مُختلف مع الحفاظ على الهيكل المُؤسِّس لشكله الداخليّ (الحبكة). ولهذا لا يُمكِن فهم الكيفية التي يشتغل بوساطتها الجنس الأدبي إلاّ في ضوء التجديل بين المُمْكِن والمُتحقِّق تاريخيًّا. ولا بأس أن نُشير هنا إلى فكرة مُهمَّة صاغها إيرلمينير، ومُفادها أنّ الأدب وجد قبل أن تأسَّس أفكار نسقيّة ومُنتظمة حوله[٤٧]، لكنّنا نذهب إلى أنّ وجود الجنس الأدبي لم يكن - على الرغم من أسبقيته على التنظير - سوى إمكانات مُرتبطة بالتعبير الإنساني قبل حتّى تشكل وعيه الفنّيّ. فالمُمْكِن يتّخذ هيئة صيغ، والمُتحقِّق يرتبط بانفتاحه على الزمان بما يعنيه هذا الانفتاح من استمرار أو اكتمال يتخذ هيئة استنفاد مهامّه. ولكي نُوضّح هذا الأمر لا بأس من إجراء فحص قائم على التأمّل؛ فالطفل يعرف - قبل أن تتشكل لديه تسميات يصنف بها الكلام والبلاغات الإشارية - أننا نحكي، وأننا نقلد، وأننا نغني، من دون أن تكون الأطر التي تُصنِّف التعبير قد تكوَّنت لديه، ومعنى هذا أنّه يتوفّر على صيغ على المستوى الذهني تُؤهِّله لأن يتّخذ وضعيات التلقي الخاصّة بكلّ الأفعال الثلاثة التي ذكرناها. وتُحدِّد هذه الصيغ الإمكانات المُتاحة في إمتاعه خارج مُقتضيات اللغة الطبيعية؛ وهي التي تشتغل خلف الأجناس الأدبية مع قابلية التأليف بينها. ومن ثمة يمكن أن تحدث عن صيغ بسيطة وصيغ مركبة. فالصيغ البسيطة من قبيل: الغنائي- التمثيلي (التقليد) - الحكائي. والصيغ المركبة من قبيل: الغنائي + التمثيلي+ الحكائي أو الغنائي+ التمثيلي، أو التمثيلي + الحكائي... الخ. ولا يُمكِن فهم الجنس الأدبي إلاّ في ضوء استعمال هذه الصيغ وجعل تركيبها أو التأليف بينها شكلاً تاريخيًّا يُتيح للاستعمال الحقّ في التصرّف فيها، وكلّ تركيب إمّا أن يكُون مُستمرًّا في الزمن، أو مُنتهيًا بفعل استنفاد مهامّه في التاريخ. لكن لا يُمكِن النظر إلى الجنس الأدبي انطلاقًا من الصيغ

بوصفها إمكانات للإنتاج، وتحقّقها التاريخيّ من حيث هو تركيب بينها فحسب، بل لا بد من التجديل بينها وبنية التمثيل وطرائقه والموضوع الجمالي. وهذا التجديل هو ما يؤسس النوع بوصفه التمظهر التاريخيّ للجنس الأدبي[٤٨]. فلا شك أنّ الصيغة (الحكائي) التي اشتغلت خلف الملحمة ظلّت مُستمرة في غيرها من الأجناس، وبخاصّة الرواية، لكنّ ما جعلها تنتهي هو استنفاد موضوعِها الجمالي مهمّتَه تاريخيًا، والذي كان يتأسّس على الجهوز على مُستوى تمثيل الحقيقة، وطرائق التمثيل التي تتبدّى في الكلّية، ومفهوم الكلّ على مستوى تشخيص الذوات.

٣ - ٣ الجنس الأدبي الخطاب:

اغتنى النقاش في مجال الأجناس الأدبية بفعل التعالق القوي الذي تأسّس بين الأدب واللسانيات، ولم يتطوّر هذا الأمر في إطار ما ساد من رؤية تجعل من اللسانيات علمًا مُرشدًا للمنهج والنظرية الأدبيينْ، بل في سياق مُختلف تمامًا حاولت فيه اللسانيات حل مُشكلات أدبيّة من داخل حقلها الخاصّ، ممّا قلب الآية، وجعل من الأدب مُرشدًا لها في تبصّر موضوعها، وبخاصّة على مستوى الخطاب. وقد طُرِحت في هذا السياق مُشكلات مهمّة في فهم مفهوم الجنس، وتصوّر بعده الإجرائيّ في ضبط الخطاب، لا الكلام بالمفهوم السوسيريّ. وقد ارتبط مفهوم **الجنس** في هذا الصدد بتوجّهات نظريّة ثلاثة: وجهة دلاليّة، ووجهة براجماتيّة - تداولية، ووجهة تفاعلية تبادليّة. وتقوم الوجهة الدلاليّة على تحديد طبيعة الملفوظات أو هويتها اعتمادًا على أهمّية السياق والمعنى في طبيعتهما المُحايثة، وتقوم الوجهة البراجماتيّة التداوليّة على تحديد الملفوظات استنادًا إلى السياق الخارجيّ الذي تُنتج فيه[٤٩]، وتقوم الوجهة التفاعليّة التبادلية على مُراعاة وضعيات المحادثة التي يحدث فيها تبادل الكلام بين أطراف الحوار[٥٠]. ولا يهمُّ هنا الدخول في التفاصيل الدقيقة لكلّ وجهة على حدة، بقدر ما تهمّ الإشارة إلى أنّ للأمر صلة بما حاوله ميخائيل باختين في مسألة الأجناس الأدبية، وما حاوله إميل بنفنيست في تمييزه الحكي من الخطاب استنادًا إلى التلفّظ، واستعمالات الزمن[٥١]. ويمُكِن إرجاع هذا الأمر أيضا إلى التقليد الإغريقيّ- اللاتينيّ في التنظير إلى مسألة تصنيف الأقوال الجميلة، وبخاصّة حين يُستند فيه إلى معيار من يتكلَّم. ويمُكِن عدّ التفكير اللسانيّ في مسألة الأجناس بمثابة فوق- أجناس généricité، والمقصود بهذا التنظير لثلاث قضايا مهمة: كيفية صياغة المعنى وفق جنس تلفّظيّ مُعيَّن، وضبط كيفية تشكُّل الأجناس التلفّظيّة[٥٢]، وتغيرّ أجهزة تأويل الأجناس généricité في عصر ما. وتترتّب على هذه القضايا مشاكل مُحدَّدة. ففيما يخصّ القضية الأولى تُطرح مسألة الثبات والتغيرّ؛ فحتّى في الحالة التي يمُكِن فيها ضبط الشروط التي يُحدِّد السياقُ - سواء أكان داخليًا أم خارجيًا - بمُوجبها طبيعةَ الجنس التلفُّظيّ، وما قد يتفرَّع عنه من جنس أدبيّ، وما يتولّد من معنى، يظلّ السؤال عن طبيعة هذه الشروط واردًا، فإلى أيّ حد هي ثابتة؟ وما إذا كانت قيمتها المُهيمِنة لا تتغيرّ في الزمان؟ لا شيء ينفي إمكان تغيرّ السياقات الخارجيّة، وكذلك السياقات الداخليّة؛ الشيء الذي ينسحب على ثبات الجنس الأدبي[٥٣]. وتُطرح فيما يخصّ القضية الثانية مسألة التشكّل وفق وجهتين: تتمثّل الوجهة الأولى في التركيب بين الأجناس التلفّظيّة، وإمكان أن ينشأ عنها جنس مُركَّب، وتتمثَّل الوجهة الأخرى في تفرّع الجنس التلفّظيّ إلى أنواع تحتيّة. فالوجهتان تُشكّلان معًا حركتين مُتعاكستين، لكن لا سبيل إلى تفسيرهما وفق نسق مُحايث، أو وضعية تلفّظيّة منفصلة عن الزمان وأثره، أمّا فعل التفاعل الحيويّ فقد

يُسهم في فهم الحاجة إلى التركيب بين أجناس تلفّظيّة، أو تفرّع أحدها إلى أنواع، لكنّه لا يُفسّر كيف تتشكّل حركتاهما المتُعاكسة، ولا بد من الاستناد - هنا- إلى السياق الخارجيّ في طبيعته المتُغيرّة. أمّا فيما يخصّ القضية الثالثة فإنّ أيّ نصّ (و/ أو خطاب) قد يكتسب في لحظات تلقّيه المُختلفة أجناسًا مُختلفًا تتغيرّ بموُجبه هويته، بل يُتعذّر أحيانًا إمكانُ إدراجه في تصنيف أجناسيّ مُعينّ؛ وهذا ما يُشير إليه جان- ميشال آدم Jean- Michel Adam، وأوت هايدمان Ute Heidmann؛ حيث يريان أنّ ما أن يُوجد نصّ ما فهناك فاعلية أجناس تظهر في هيئة ضرورة سوسيو- معرفيّة socio-cognitive تربط النصّ بتداخل الخطابات الخاصّ بتشكيل اجتماعيّ ما formation sociale. «فأيّ نصّ لا ينتمي بذاته إلى جنس ما، ولكنّه يُوضع، في إنتاجه كما في تأويله- تلقّيه، في علاقة، وينبغي فهم هذه الأخيرة بوصفها علاقة بجنس ما أو عدّة أجناس»(٥٤). لكن ينبغي رؤية إعادة الأجناس هذه في أفق التفاعل الحيويّ داخل وضعيات تلفّظيّة مُعيَّنة(٥٥).

إنّ تصور الجنس في مجال اللسانيات، وخارج اقتضاءات النقاش الأدبي أو الفلسفي الصرفيْن، يظهر أكثر نفعًا في التوجهّات اللسانيّة التي تستثمر ما صيغ من اقتراحات في نظريّة الخطاب(٥٦). ومن ضمنها الأسلوبية التي تستحضر في إعداد طروحها ما أرساه ميخائيل باختين؛ حيث يشترط في أسلوبية اللسان أسلوبيةً تنطلق من عدّ الأساليب منتمية إلى جنس ما، وتتعينّ في حدود اشتراطاته، ومن ضرورة «أن ترتكز على الدراسات السابقة/ القبلية préalable للأجناس في تنوّعها»(٥٧). والمقصود بهذا إحداث قطيعة مع أيّ نظرية للأسلوب تحصره في النموذج اللسانيّ القضويّ الذي لا يتعدّى اهتمامه النظريّ والإجرائيّ الجملةَ أو سياقها الضيّق، بوساطة الخروج به نحو الخطاب بوصفه جنسًا. ويفحص البعد الأجناسيّ للأسلوب انطلاقًا من مُراعاة مجموعة من الشروط وهي: الميدان الذي ينتمي إليه، وسياق التواصل الخارجيّ الذي يجري فيه (محادثة، شريط صوريّ، كتاب... الخ)، وإدراجه ضمن مجموعات عليا سيميائيّة surensembles (مجلاّت، أنطولوجيات، ملاحق ثقافيّة... الخ)، وبنيته الداخليّة. ومن ثمّة فالجنس من الناحية الأسلوبيّة منظور إليه بوصفه مُحدَّدًا انطلاقا من ميثاق للقراءة pacte de lecture، أو التلقّي Réception. وينبغي الأخذ بعين المُراعاة - في هذا النطاق - النصوص الموُازيّة paratextes التي تسبق النصّ أو تتخلّله، أو تأتي بعده (العناوين، والمقُدِّمات، والعناوين الداخليّة، والرسوم...الخ)، والتوضيع الخطّي (الكلمات المُشدَّد عليها، الخطوط المائلة، الترقيم...الخ)(٥٨). وإذا كان هذا الطرح يأخذ على عاتقه البعد الديناميّ للأسلوب بغاية تحديد دينامية الجنس الخطابيّ، وضمنه الجنس الأدبي، فإنّه ظلّ مُرتهنًا بما هو مُتغيرِّ، وبالتشكُّل mise en forme؛ فميثاق القراءة الذي بإمكانه ضمان المظهر الديناميّ للجنس الخطابيّ لا يتعدّى هذا التشكّل، كما أن ما ينبغي فهمه - في هذا الشأن - أنّ القارئ لا يأتي إلى النصّ ليتشكّل تلقّيه وفق ما يقترحه هذا الأخير من مُؤشّرات تلفّظيّة، بل يأتي مُزوَّدًا بجهاز تلقٍّ مُعينّ، وتلّطبات تستند إلى تقاليد مُعيَّنة في تفكيك النصوص، بما في ذلك رؤية مُعيَّنة إلى الجنس الأدبي. ولا يمكن -في هذا الإطار- نفي التجديل بين الإمكاني الثابت والمتُغيرِّ، بما يعنيه الأوّل من صيغ كونيّة وبينة تمثيل تخييلية ترتبط بالحقبة، وبما يعنيه الثاني من تجديد أسلوبيّ جماعيّ أو فردانيّ. لكن ينبغي فهم أنّ كلّ تغيرّ لا بد من أن يستند إلى رؤية مُعيَّنة تُعَدّ نتاج عصر ما. فالمُجتمع النصّيّ يفرض رؤيته إلى التجديد، ونوعيته، ودرجته، وما المُستويات التي ينبغي أن يطولها.

الهوامش

١- رينيه وليك: مفاهيم أدبية، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ١١٠، فبراير ١٩٨٧، ص٣١١.

٢- إلى جانب انفتاح الحدود بين الأجناس الأدبيّة الذي نادت به الرومانسية، هناك أيضًا الحجّة التي أقامت عليها شكّها في صفاء الجنس الأدبيّ، وهي أنّ العمل الأدبيّ œuvre littéraire فريد من نوعه، ولا يمُكِن اختزاله في معايير عامّة آتية من ضوابط إجناسيّة. انظر في هذا الصدد

-Tzvetan Todorov: **Introduction à la littérature fantastique**, ed: Points, Paris, 1970, p 9.

٣- يُشير إيف ستالوني إلى استمرار البحث في إشكالية الأجناس الأدبيّة على الرغم من مُلاحظة اضطرابها، كما يُشير إلى الجهد الذي بذله في هذا الاتّجاه عديد من المُنظّرين ومن بينهم جيرار جينيت. انظر الفصل الأوّل المتُعلّق بمفهوم الجنس الأدبيّ من كتابه: الأجناس الأدبيّة.

-Yves Stallonni: **Les genres littéraires**, ed: C. Armand Collin, Paris, 2008.

٤- المرجع نفسه: ص ١٢

٥- لا يُصاغ هذا النقاش إلّا في إطار الانحياز إلى المعنى والتواصل بوصفهما ركيزتيْن ضروريتيْن لكلّ إنتاج لغوي، أو رمزيّ، أو تخييليّ، وإذ نقرِّر ذلك لا نتجاهل الدعاوى النظريّة التي قامت على رفض هاتين الركيزتيْن، وبخاصّة ما نادت به جماعة «تيل كيل»، واتّجاه الجراما- نصّيّ Grammatextuelle، من تركيز على الدالّ، ورفض للتركيز على المدلول، بما يُفيده هذا من رفض للمعنى والتبادل، والتمثيل، وتفضيل الإنتاج بوصفه الملمح المُميِّز لكلّ مُمارسة تخييليّة.

٦- يُشار- هنا- إلى موقف نورثروب فراي في كتابه: «تشريح النقد» من التمثيل، وجعله النصّ لا يُمثّل سوى نفسه. انظر:

- Northrop Frye: **Anatomie de la critique, Traduction par Guy Durand**, ed: Gallimard, Paris, 1969.

ويُشار أيضًا إلى جون بسيير فيما يخصّ تصوّره التمثيل الذاتيّ autoreprésentation. انظر:

- Jean Bissière : **Littérature et représentation, in : Théorie littéraire**, Ed : Puf, Paris, 1989.

٧- هذا التحديد يوجد عند تزفيطان تودوروف حين وصفه كتاب نورثروب فراي «تشريح النقد»؛ حيث يَعُدُّ مسألة الجنس الأدبي منتمية إلى نظرية الأدب.

-Tzvetan Todorov: **Introduction à la littérature fantastique**, ed: Points, Paris, 1970, p 13.

٨- روبير إسكاربيت: في «الأدب والأنواع الأدبية»، و«ما هو الأدب؟»، ترجمة: طاهر حجار، دار طلاس للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٨٥، ص ١٦.

9- Nathalie Kremer: **Charles Batteux, Principes de littérature**, 1764 , Fabula-LhT, n° 8, 2001.

10 - Gérard Genette: **Introduction à l'architexte in:** Théorie des genres, ed: Seuil, Paris, 1986, p.91- 92- 93.

١١- هوراس: فنّ الشعر، ترجمة: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨م.

١٢- تُشير آن موريل إلى مسألة التصنيف هذه فتقول: «وقد نقل أرسطو مناهج التصنيف التي أودعها كتابه «السماع الطبيعيّ»، فطبّقها في دراسة الأدب؛ ففرّق فيه بين «أنواع جزئيّة» أو «أجناس»، هي: الملحمة والتراجيديا، والمُحاكاة الساخرة، والكوميديا. والموضوع المُحاكى وصيغة المُحاكاة هما المعياران الأساسيان في تصنيف تلك الأجناس».

- آن موريل: **النقد الأدبي المعاصر**، ترجمة: محمد الزكراوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ١٥.

13- Aristote: **La Poétique**, traduit par Roselyne Dupont- Roc et Jean Lallot, ed: Seuil, Paris, 1980.

14- Gérard Genette: **Introduction à l'architexte**, ed: Seuil, Paris,1971.

١٥- وقد يحدث تقاطعٌ هنا بين ما يُراد إثباته وتاريخ ظهور قيم مُهيمنة تُوجِّه الإنتاج التخييلي، كما يذهب إلى ذلك إليازر ميليتسكي Eleazar Meletinsky؛ حيث يرى أنّ ما ساد في العصور القديمة بوصفه قيمة مُهيمنة هو الأسلوب، بينما ساد بين القرنين السادس عشر والثامن عشر الجنس الأدبيّ، وفي العصر الرومانسيّ ساد الكاتب، ويُمْكِن أن يُضاف إلى هذا أنّ ما ساد في القرن العشرين هو القارئ.

- EleazarMeletinsky: **Sociétés,cultures et fait littéraire, in Théorie littéraire**, ed: PUF, Paris, 1989, p 2.

١٦- يجعل ميخائيل باختين Michail Bakhtine من ظهور الألسن القوميّة عاملاً من ضمن عوامل أخرى ساهمت في ظهور الرواية بوصفها جنسًا أدبيًّا حديثًا. انظر:

- Michail Bakhtine: **Esthétique et théorie su roman**, ed: Gallimard, 1973.

١٧- انظر في هذا الصدد المدخل الوارد في كتاب ميخائيل باختين: «**أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبيّة**»، تحت عنوان: «**طرح المُشكل**»، ففيه تُحدَّد الخاصّيات العامّة لما كان يُنتجه الفلكلور، والثقافة الشعبيّة من أنماط تخييليّة مُميَّزة تتّصل بالفلكلور، والهزل والضحك.

- ميخائيل باختين: **أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة**، ترجمة: شكير نصر الدين، دار الجيل، بيروت، ٢٠١٥.

١٨- يُشار في مقال «**مفصلة الأدب التاريخيّة**» لـ إيفا كوشنير Eva Kushne إلى مسألة تطوّر الألسن المحليّة وتحوّلها إلى ألسن أدبيّة، انظر:

- Eva Kushner: **Articulation historique de la littérature, in Théorie littéraire**, ed: PUF, Paris, 1989, p116.

١٩- ينبغي أن يُشار - هنا - إلى أنّ الثقافة الشعبيّة كانت تخترق الكنائس بأسلوبها الساخر، والمؤسّسات التعليميّة، لكن على مستوى السياق المُوازي (الحفلات - العلاقات بين الأفراد)، لا في الدروس. ويُمكن الرجوع في هذا إلى كتاب ميخائيل باختين حول فرانسوا رابلي المُشار إليه سابقا. ويُمكن أيضًا عَدُّ ما أنتجه أريوستووتاسو وسبنسر من قصص مُستوحاة من قصص القرون الوسطى مثالاً على هذا التأثير، ففي هذه القصص خرق للمعايير الكلاسيّة، ولعل هجوم النقد الكلاسيّ عليها دالٌّ على تأثيرها القويّ. انظر فيما يخصّ مسألة موقف النقد الكلاسيّ من هذا النوع القصصيّ:

- رينيه وليك: **مفاهيم أدبية**، ترجمة: محمد عصفور، مرجع سابق، ص٦٤.

٢٠- هي مجموعة من القصص ذات طابع أليجوري، كُتبت من قبل الإيطالي جيوڤاني بوكاشيو Boccaccio Jiovanni بين ١٣٤٩ و ١٣٥٣، وهي تتكوّن من مئة قصة.

٢١- ينبغي ربط ما قيل- هنا- بالتحوّلات الاجتماعيّة والاقتصاديّة التي ميّزت الحقبة الأخيرة من بداية انهيار الدولة الإسلاميّة العربيّة، وأعني بهذا صعود طبقة الحرفيّين والتجار من دون قدرتها على فرض نفسها، والحلول محلّ الطبقة الإقطاعيّة- العسكريّة التي كانت حاكمة، وكانت لها اختياراتها الفنّيّة. تُستحسن العودة في هذا الأمر إلى:

- عبد الرحيم جيران: **الجنس الأدبي والتراث العربي**، جريدة القدس العربي، ٢٨ أكتوبر ٢٠١٦.

٢٢- انظر الفصل الذي خصّصه هيجل في كتابه «**جماليات**» للحديث عن الأجناس الأدبيّة، والفصل الذي خصّصه للتمثيل النثري.

- G.W.F. Hegel: **Esthétique**, Quatrième volume, Traduit par Yankélévitch,ed: Flammarion, Paris, 1979.

٢٣- جورج لوكاتش: **الرواية كملحمة بورجوازية**، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩.

٢٤- ميخائيل باختين: **الملحمة والرواية (دراسة الرواية، مسائل في المنهجية)**، ترجمة: د.جمال شحيد، كتاب الفكر العربي،

معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٨٢.

٢٥- ميخائيل باختين: **جمالية الإبداع اللفظي**، ترجمة: شكير نصر الدين، دار دال للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١١، ص٢٨٧.

٢٦- وينبغي أن تشمل أجناس الخطاب - في هذا الصدد - كلّ تلفّظ لسانيّ يخضع لطقوس مُعَيّنة في أثناء تكوُّنه، بما في ذلك المُحاورة اليوميّة، والأمر العسكريّ، والحكاية المألوفة، والرسائل، الوثائق الرسميّة، والخطاب الإعلاميّ، وكل الأنماط العلميّة والأدبيّة. لقد دُرست أنماط الخطابات - قبل ميخائيل باختين - انطلاقًا من إيجاد قواسم مُشتركة تسمح بتجريدها في هيئة هيكل معياريّ. بينما درسها هو «بوصفها أنواعًا خاصّة من الملفوظات تتميَّز عن أنواع أخرى من الملفوظات، والتي تشترك معها في كونها [أنواعًا] ذات طبيعة لفظيّة (لسانيّة)».

ـ المرجع نفسه، ص ٢٨٨.

٢٧- ترجمنا المصطلح على هذا النحو لأنّه يُشير إلى ما هو فجّ ridicule، وما يُخالف العرف في تمثيل الأشياء والأجسام، وإسناد صفات مُتناقضة إلى شيء ما.

٢٨- ميخائيل باختين: **أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة**، مرجع سابق، ص ٥٤- ٥٥.

٢٩- يقول نورثروب فراي في هذا الصدد: «...مغزى كلّ هذا هو أنّ لكلّ شكل في الأدب أصلاً، ويُمكِن أن نتتبّع هذا الأصل حتّى أقدم الأزمنة الغابرة. فرغبة الكاتب في الكتابة مُتأتية من تجربة سابقة في الأدب، فهو يبدأ بتقليد شيء قرأه، وهو ما يعني ما يكتبه الناس حوله. وهذا يمدّه بما يُسمَّى عرفًا، أي طريقة مُعيَّنة في الكتابة مقبولة نمطيًا واجتماعيًا. إنّ الشاعر الشابّ في عصر شكسبير لا بدّ أن يكتب عن إحباط الرغبة الجنسيّة، والشاعر الشابّ في هذا العصر سيكتب عن انفراجها، ولكن تظلّ الكتابة في كلتا الحالتين عرفًا».

ـ نورثروب فراي: **الخيال الأدبي**، ترجمة: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥، ص ٢٥.

30- P. Ricoeur: **Du texte à l'action**, Ed : Seuil, Paris, 1986.

٣١- أرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٦٥.

32- Tzvetan Todorov: **La notion de la littérature**,ed: Points, Paris, 1987.

٣٣- يتجلّى التفسير الأنثربولوجيّ لنشأة الأجناس الأدبيّة وتطوّرها في ربطها بالمعيش الإنسانيّ، وما رافقه من شعائر، كالرجوع بنا إلى الطقوس القديمة المُرتبطة بعادات كلاميّة نتجت عنها في أثناء أوضاع طقسيّة من قبيل التعويذات، أو الأناشيد المُرافقة لطقس الصيد، أو النواح خلال الجنائز، أو التراتيل المُتعلّقة بطقوس دينيّة، أو موسميّة. وباختفاء المظهر الطقسيّ والدينيّ لمثل هذه الأفعال الكلاميّة الطقسيّة بدأ تشكّل التعبيرات الجماليّة المعروفة من قبيل شعر الغزل، والحكاية الشعبيّة، والملحمة.

-EleazarMeletinsky: **Sociétés,cultures et fait littéraire, in Théorie littéraire**, ed: PUF, Paris, 1989, p 24.

34-Tzvetan Todorov: **La notion de la littérature**, ed: Points, Paris, 1987.

35-SergeZenkine: **Genre et histoire- Sur un mécanisme d'évolution générique, in Fortunes et infortunes des genres littéraires en Europe**, 2ème Congrès du REELC, Clemont- Ferrand, CRLMC, Semtembre 2007, p 1.

٣٦- يُستخدم مفهوم الهوية خارج ما يُقيِّدها عند لايبنتز Leibnitz، وعند أرسطو، وبخاصّة حين تحصر مسألة الهوية فيما هو طبيعيّ، ويستبعد منها ما هو صناعيّ، أو مُبتكر من قِبَل الإنسان.

٣٧- المرجع نفسه، ص ٣.

٣٨- يُراعى في المكوِّنات الثلاثة في هذا التقسيم طرح جيرار جينيت المُستند إلى قراءته كتاب «البويطيقا» لأرسطو، كما هي مُؤسَّسة في كتابه «مدخل إلى جامع النصّ». أمّا المكوِّن الرابع فهو من اقتراحنا إذ نأخذ فيه بالوظيفة التي تستنبط بطرح السؤال (لماذا؟)، والمتعلّقة بالتطهير وما ينجم عنه من وقع في نفسية الجمهور.

٣٩- أرنست فيشر: ضرورة الفن، مرجع سابق.
40- Aristote: **La poétique**, Traduit par Roselyne Dupont- Roc et Jean Lallot, ed Seuil, Paris, 1987.
41- Karl Viëtor: **L'histoire des genres Littéraires, in:Théorie des genres**, ed : Seuil, Paris, 1986.
42- Michal glowinski: **Les genres littéraires, in: Théorie littéraire**, ed: PUF, Paris, 1989, p 85
٤٣- المرجع نفسه، ص ٨٥.
٤٤- يُشار في هذا الصدد إلى سرجي زنكين الذي يرى بأنّ الأدب الحاليّ ينقسم إجناسيًا «إلى نظامين فرعيّين، ما زال الواحد منهما مُرتبطًا بالنماذج المُحدَّدة المتّصلة بجمالية الهوية، وينشد ثانيهما التغيّرمفضِّلاً جمالية التعارض، وهما يتقاسمانِ في هذا الأمر مظهري اللسان والكلام».
- Serge Zenkine: **Genre et histoire- Sur un mécanisme d'évolution générique**, p 2- 3.
٤٥- المقصود بالخانات الأنواع والأشكال التي تنضوي تحت نموذج مُعيّن (الجنس الأدبيّ).
٤٦- توزّع الباحثون - في هذا الصدد - إلى مَنْ يُؤمن بتغيُّر النموذج وتحوّله، والدفاع عن كونه أساسَ كلّ تطوّر يحدث في الأدب، كما هو الحال بالنسبة إلى مخائيل باختين ومن تبعه، ومَنْ يُدافع عن النموذج، وصفاته، واستمراره، كما الشأن بالنسبة إلى نورثروب فراي الذي يُناهض امتزاج الأجناس الأدبيّة، وتداخلها. انظر: المرجع السابق، ص٣-٥.
47- Earl Miner: **Etudes comparées interculturelles, in: Théorie littéraire**, ed: PUF, Paris, 1989, p170.
٤٨- ينبغي النظر- هنا - إلى القواعد الشكليّة بوصفها تنتمي إلى طرق التمثيل أيضًا. يتحدّث جلاونسكي - في هذا الصدد - عن العناصر الضروريّة المُستمرّة في الجنس الأدبيّ، مثلاً الرواية؛ حيث يرى بأنّ العناصر الضروريّة تمثّل في السردية والنثر الذي يَعُدّه خاصّية ثانويّة، والأبعاد الخاصّة بها التي تميِّزها عن بقية الأجناس التي تستجيب لهذين الشرطين. ومن ثمّة يُدرج داخل مفهوم الرواية كإنتاج توفّرت فيه هذه العناصر الثلاثة ابتداء من المُغامرات اليونانيّة حتّى الرواية الجديدة، وهذا نوع من الخلطْ في الفهم ناجم عن عدم الأخذ بعين المراعاة طرائق التمثيل والموضوع الجمالي، فالرواية موضوعها الحياة الجارية واليومية. انظر:
-Michal Glowinski: «**les genres littéraires**», in: **Théorie littéraire**, ed: PUF, Paris, 1989, p 86
٤٩- انظر في هذا الصدد مقال سيمون بوكي Simon Bouquet الذي يتناول فيه مسألة الجنس genre في مجال اللسانيات مُركزًا بخاصّة على التوجّه الهرمينوطيقيّ، وعلى المعنى والسياق في تأسيسه.
-Simon Bouquet: **Linguistique générale et linguistique des genres**, Langages 2004/1, n°153.
٥٠- لضبط أهمّ أسس التوجّه التفاعلي التبادليّ يُستحبُّ الرجوع إلى مقال إيوانّا برتود - باباندروبولو، وهيلجا كليشر.
-Ioanna Berthoud-Papandropoulou, Helga Kilcher; **Acquisation du langage et genres énonciatifs**, Langages, 2004/1, n° 153, p 52.
٥١- يشير سيمون بوكي إلى هذا الأمر في مقاله السابق «Linguistique générale et linguistique des genres»
٥٢- اصطلاح الأجناس التلفظيّة مأخوذ من مقال«Acquisation du langage et genres énonciatifs»، مرجع مذكور سابقا، ويشار إليه أيضًا باصطلاحين آخرين هما، الجنس النصّيّ genre textuel، والجنس الخطابيّ genre discursif.
٥٣- تغيّر السياق هذا يوجد عند سوسير، ويتمثّل في مفهوم التوضيع في السياق contextualisation ؛ فكلّ توضيع سياقيّ جديد يستوجب توازنًا جديدًا في وحدة معنى مُعيّنة؛ ومن ثمّة ترتبط هوية هذه الأخيرة بتوازن غير مُستقرّ، ونهائيّ. انظر:
-Daniel Delas: **Saussure, Benveniste et la littérature**, Langages, 2005/3, n° 159, p 61.
54- Jean - Michel Adam, Ute Heidmann, **Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm)**, Langages, 2004/1, n° 153, p 62.

٥٥- ينبغي فهم تصوّر كلٍّ من جان- ميشال آدم وأوت هايدمان في إطار نظريّ مخصوص مُتعلّق بنموذج يُراد تثبيته في مبحث الأجناس الأدبيّة، ويتمثّل في المرور من مفهوم الجنس الذي ظلّ في نظرهما جوهرانيًّا، إلى مفهوم الإجناس بوصفه بديلاً، ويراد من هذا الأخير أن يكُون زمنيًّا قائمًا على الدينامية السوسيو- معرفيّة. المرجع السابق، ص ٦٣.

٥٦- يرى جان- كلود بياكو Jean-Claude Beacco أنّ مفهوم الجنس في الخطاب هو قبل- لسانيّ pré-linguistique، ولا تمُكِن مُعالجته إلاّ في الحقل المفاهيميّ للخطاب.

-Jean-Claude Beacco, **Trois perspectives linguistiques sur la notion de genre discursive**, Langages, 2004/1, n° 153, p 109.

57- DeniseMalrieu, **Linguistique de corpus, ganres textuels, temps et personnes**, Langages, 2004/1, n° 153, p 73.

٥٨- المرجع نفسه، ص ٧٣.

إشكالات التجنيس الشعري

(شعرية التهجين)

عز الدين المناصرة*

مقدمة

منذ ثلاثية أرسطو: (الملحمي - الدرامي - الغنائي)، مرورًا بتقسيمات العصر الوسيط وحتى النقد الحديث، ما تزال نظريات التجنيس تخضع للأخذ والردّ؛ فهي غير قابلة للحسم النهائي. وكلّما توغل النقد الحديث في أعماق الإشكالية، ازداد الشكُّ في صحة التقسيمات الأساسية والفرعية. كما نلاحظ أن النقد الحديث يتعمق في النقاش، لكنه يعود مرةً أخرى إلى الثلاثية الأرسطية، بل إنّ بعض النقاد شكّك في صحّة تفسيرات شُرَّاح أرسطو، واختلف النقاد حول وصف وتعريف الأجناس الأدبية وخصائصها الثابتة والمتغيرة، حيث إنَّ التصنيف إلى رئيس وفرعي، ظلّ ينطلق من استنباط الخصائص من أعمال أدبية محددة أحيانًا، أو أنَّ الاستنباط قد تمَّ انطلاقًا من خصائص مطلقة لا تنطبق تمامًا على كل الأعمال الأدبية، حتى في إطار الجنس الأدبي الواحد؛ فنحن أمام نظريات للأجناس، ولسنا أمام نظرية واحدة شاملة. ثمّ تأتي إشكالية الربط بين النوع وبين الخطاب والنص، فقد عدَّ بعض النقاد التجنيس خطابًا مستقلاً، له مقولاته المستقلة، وربطه آخرون بالنص.

في نظرية المحاكاة الأفلاطونية[1]؛ هناك درجات: الصانع الأول، والصانع الثاني، والصانع الثالث؛ ولهذا يقع الفن والشعر في المرتبة الثالثة. وهناك محاكاة كاملة، ومحاكاة جزئية، وبالتالي فهناك (مبدأ الدرجة) الذي يحكم المحاكاة. ويُقسّم أفلاطون الأجناس الأدبية إلى ثلاثية: (الغنائي، الملحمي، الدرامي)، ويربط موقفه منها بمفهوم الصدق والكذب، لكن أفلاطون يجعل (التخيّل) في المرتبة الرابعة بعد: العقل والفهم والإيمان، وهذا التأخير في المرتبة مرتبطٌ بموقف أفلاطون من موقفه من (التخيّل) في الدولة المثالية، وهو يميّز بين السرد والمحاكاة، وبالتالي يربط السرد بصوت الشاعر، ويربط المحاكاة بصوت القناع، وفق آلية التشبُّه، ووفق مفهوم جدلية الذات مع الآخر. وحسب أفلاطون: قد يحدث الاختلاط. ولقد تعمّدنا أن لا نشير إلى رأي أفلاطون في الشعراء، والفنانين، والنساء، والصُنّاع، والمهرة... وغيرهم، حيث نَفاهم من دولته الفاضلة، كما هو معروف، ولكن لا بُدَّ هنا من الإشارة إلى أن هذا الموقف السلبي أثّر سلبًا في عملية تصنيفه للأنواع في ضوء المحاكاة والسرد.

* أستاذ الأدب والنقد، كلية الآداب والفنون، جامعة فيلادلفيا، الأردن.

أما أرسطو(٢)، فقد استخدم، مبدأ المحاكاة، بمعنى الصناعة أو الصياغة، ليصل إلى المشترك: (السردي والدرامي)، لكنه انطلاقًا من الواقع الأدبي، استخرج الأنواع الخمسة: الملحمة، والمأساة، والملهاة، والشعر الغنائي، والموسيقا. ثمَّ عاد ودمج المأساة والملهاة تحت عنوان: الدرامي، لكن المشتركات بين الملحمي والمأساة، جعلته يركز على السرد. أما وضع الموسيقا إلى جانب الأنواع الأخرى، فيدلنا على أن أرسطو كان يقصد الأنواع الأدبية والفنية، خصوصًا أن الموسيقا ليست إلاّ أغنية كلامية تعزف بوساطة الناي أو القيثارة. فهل نحن أمام رباعية أم خماسية نوعية، أم نحن أمام الثلاثية الشهيرة: الملحمي - الغنائي - الدرامي؟!

ويتلاشى مبدأ نقاء النوع، أمام مبدأ الاختلاط، ليصبح التمييز بين الأنواع، خاضعًا لثلاثية: الوسيلة - الموضوع - الأسلوب. وثلاثية: الإيقاع - اللغة - الانسجام. وثلاثية: الأنا - الآخر - الفعل. وثلاثية: الماضي - الحاضر - المستقبل. كما استخدم أرسطو ثنائيات متقابلة: مستحيل - ممكن، والعالي - الهابط، والمقنع - غير المقنع، وهذا يؤكد أن هذه الإجراءات تقود إلى عدم التحديد الصارم للنوع؛ فالزمان في المأساة والملحمة فارق غير جوهري، قياسًا على مشتركات مثل: الحكاية والطبقة. وهذا كله يؤكد تلاشي مبدأ نقاء النوع. ويشير مبدأ الاحتمالية، إلى ثنائية الواقع - الحلم، وثنائية المحاكاة - السرد، مما يفتح الآفاق نحو مجاز أعمق، يتحقق من خلال تعابير أرسطو نفسه: (المحتمل - الأعلى من الواقع - المستحيل المقنع - ما يجب أن يكون)... إلخ، لتصبح المحاكاة نفسها مشروطة بشروط تنفي عنها صفة التقليد.

أمّا الإشكالية الكُبرى، فتتعلق بالهويّة ومسألة الاختلاط؛ فنحن أمام موروث ضخم يحدّد هويّات الأجناس الأدبية، لكن تاريخ الأجناس يؤكد لنا واقعية اختلاط الأجناس في المراحل الانتقالية، حيث يولد جنس جديد من رحم نوعين أدبيين سائدين، أو تحمل بعض الأجناس الجديدة عناصر أساسية أو ثانوية من أجناس سابقة، وقد يندثر نوع أدبي رئيس أو فرعي، لتنتقل بعض خصائصهما إلى نوع جديد، فقد اندثرت أنواع رئيسة مثل: (الملحمة - الشعر التعليمي - الرومانس)، لتولد الرواية الحديثة من الملحمة والرومانس، منذ رواية «دون كيخوت» عام ١٦٠٥م للإسباني ثربانتس التي يعتبرها النقاد الأوروبيون أول رواية حديثة، وحين ننظر إلى أجناس فرعية مثل: (القصيدة الرعوية - السونيت)، فنحن نجد هذين النوعين - على الرغم من تلاشيهما وفق المعنى القديم لهما - فإننا لا نُقرّ بانقراضهما تمامًا؛ لأنّهما انتقلا في الممارسة الشعرية الحديثة إلى خصائص إضافية، مع حذف بعض الخصائص القديمة، ومعنى هذا أنه: لا يوجد انقراض تام ونهائي للنوع، حيث تلعب آلية الاختلاط دورها في نقل الخصائص القديمة القابلة للحياة إلى أنواع جديدة. لقد حذفت الروايةُ الحديثة من الملحمة تعددَ الآلهة والأسطرة، وأبقت على صيغ السرد الحكائي، كما حذفت الروايةُ الحديثة من الرومانس العجائبيةَ والمغامرة والتصنيفَ القسري إلى: أرستقراطي وشعبي، وتحوّلت إلى الواقعية وتعدديّة الطبقات، لكنّ العجائبية والمغامرة لم تنْته تمامًا في الرواية الحديثة، بل تحولت إلى واقعية سحرية، كما في روايات أمريكا اللاتينية.

وهكذا نجد أنفسنا أمام مجموعة من الإشكالات، أهمّها مشكلة التصنيف الأرسطي، ومشكلة الاختلاط والاندثار، والولادة الجديدة، ومشكلة حدود الهويّات. فالنقاد مثلاً يرون في مقولة الشكلانيين الروس (القيمة المهيمنة)، حلاً لمشكلة التصنيف إلى: شعر ونثر، لكن القيمة المهيمنة في الشعر الرومانتيكي - مثلاً - قد تلاشت في حقب شعرية أخرى، لكنها عادت للسيطرة في أنواع فرعية في عصر آخر، ومع هذا، فالعناصر الموسيقية لا

تنتقل كلها، بل قد تتبدل وظيفتها في مرحلة أخرى، كذلك نجد في النقد نفسه هيمنة لفكرة ما، ثمَّ تتحول هذه الفكرة إلى فكرة مُوسَّعة، أو تتغير الهيئة كليا، كما هو الحال مع مقولة (التناصّ) في النص الكتابي في الحقبة البنيوية، مقارنةً مع (النص المُتشعّب) في النصّ العنكبوتي الإلكتروني، وكلاهما ينطلق من فكرة التشعيب والتناص. فما حدود هوية الجنس؟ إذا ردّدنا مقولة «محو الحدود تمامًا»، فما درجات المحو؟ فالأجناس لا تمّحي إراديًا لصالح أجناس أخرى بسهولة. وتبقى الإشكالية الكبرى؛ أي - طرح السؤال القديم - الحديث: هل يمكن لنظرية (الأدبية) أو نظريَّة (الشعرية)، أنْ تقدم لنا نظرية شاملة للأجناس في ظل ولادة أنواع كتابية جديدة، وفي ظل تشعُّب واختلاط مقولات: الخطاب - النص.؟!. كلُّ ذلك يؤكّد أن مشكلة التجنيس ما تزال إشكالية كبرى.

١ - تقنيات السرد عندما تهيمن على الشعر.

هنا نختبر علاقات السرد بالنصّ الشعري، من خلال قراءة بعض النصوص الشعرية، واكتشاف تقنيات السرد التي استخدمها الشعراء في هذه النصوص، لمعرفة الحدود الفاصلة بين السرد وأساليبه وبين مفاهيم الشاعرية في النصوص، ولمعرفة مدى التداخل بينهما، وهذا يقودنا إلى فهم الصراع بين أنصار الهويَّة الذين يؤمنون بوجود حدود لهويّات الأنواع الأدبية، وبين أنصار التداخل والتقارب الذين يؤمنون بعدم وجود هوية واضحة للنوع الأدبي؛ حيث تتداخل الأنواع الأدبية. وهنا يكون التحليل النصّي منطلقًا من أمرين شائعين:

الأول: مهما بحثنا عن مشتركات في خصائص الأنواع الأدبية، ومنها: الشعر والسرد، فنحن نجد أنفسنا منذ أرسطو، وأفلاطون، وهوراس وحتى اليوم، أمام موروث عالمي نقدي، يميز مثلاً بين الشعر والسرد والدراما، ويعترف بهوية واضحة للأنواع الأساسية.

الثاني: مهما بحثنا عن فوارق جوهرية بين الأنواع تمنح كل نوع أدبي هويّته الخاصة المنفصلة، فنحن نجد أنفسنا أمام أشكال من التداخل والتقارب بين السرد والشعر والدراما مثلاً. وهناك ميل واضح منذ أكثر من ربع قرن في النقد الأدبي للتنظير لتقارب الفنون والآداب، بل هناك تجريب فعلي يتعلق بمحاولات للتطبيق النصّي، بما يوحي برغبة في ولادة أنواع جديدة من هذا التداخل والتقارب، كما هو حال قصيدة النثر، التي توحي بالتداخل بين الشعر والنثر، حيث وصل الأمر في قصيدة النثر إلى عُلوّ السرد فيها إلى ما يشبه القصة القصيرة، وبالمقابل ولدت قصة قصيرة جدًا تشبه قصيدة النثر. فهل تكفي القصديَّة لكي تحدد نوع النص، أم أنَّ الناقد يتعامل في النهاية مع المنجز النصِّي المتحقق أمامه فعلاً. إذا قلنا بذلك، فالرواية مثلاً تمتلك عناصر السارد والمسرود وصيغة السرد والشخوص والحبكة والزمان والمكان وغيرها، ولكن كيف نصف المناطق الشعرية فيها، إذا كانت تحقق شروط الشعر الشائعة؟ وماذا نقول عن عنصر الحوار وهو عنصر مشترك بين الشعر والسرد والدراما؟ قد نُجيب بأنَّ ما يقرر هوية النوع، هو عُلوّ هذه الخصائص أو قلّتها، لكنّ هناك من يعترض قائلاً: مَنْ قال أنَّ خصائص معينة لنوع أدبي معيّن مطلقةٌ وثابتةٌ عبر الأزمان؟ وهم يستشهدون بأنواع أدبية انقرضت وأنواع أدبية ولدت، وأنواع أدبية انقرضت ثمَّ أعيد إحياؤها؟ أسئلة عديدة طُرحتْ وما تزال تُطرحُ حول علاقة الشعر بالسرد دون إجابة حاسمة قاطعة.

يقول رولان بارت Roland Barthes، بأنه «لا يوجد شعب بدون سرد»[٣]. وهو يقرر بأنّ هناك ثلاثة أنماط من الخطابات هي: (الخطاب الكنائي، والخطاب الاستعاري، والخطاب البرهاني)؛ فالخطاب الكنائي هو السرد، والخطاب الاستعاري هو الشعر الغنائي، والخطاب البرهاني هو الاستقراءات الفكرية)؛ وهو يرى بأنَّ «أنواع

السرد في العالم لا حصر لها؛ فالسرد حاضر في الأسطورة، والحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة، والأقصوصة، والملحمة، والتاريخ، والمأساة، والدراما، والملهاة، والتمثيل الإيمائي (البانتوميم)، واللوحة المرسومة، والنقش على الزجاج، وفي السينما، والخبر الصحفي التافه، وفي المحادثة»[٤]. هكذا نرى أن بارت يُعمِّم السرد على أنواع أدبية وأنواع فنّية، ويحصر الشعر الغنائي في إطار الخطاب الاستعاري، مع هذا فهو يعتبر التاريخ نوعًا يندرج ضمن الخطاب السردي. فالتاريخ يمتلك سرْدَهُ الخاص، ولكن بعض النقاد يُدرجه ضمن الخطاب البرهاني. وهنا نتساءل عن حدود البرهاني وحدود السردي في التاريخ.

أما جيرار جُينيت Gerard Genette، فيعرّف السرد بأنه: «عرضٌ لحدث أو لمتوالية من الأحداث، حقيقية أو خيالية، عرضٌ بوساطة اللغة، وبصفة خاصة بوساطة لغة مكتوبة»[٥]. ويرى أنَّ: «دراسة العلائق بين السردي والوصفي لا بُدَّ وأنْ تعود في جوهرها، إلى مراعاة الوظائف الحكائية للوصف، وهي إمّا جمالية تزيينية كما في البلاغة التقليديّة أو ذات طبيعة تفسيرية ورمزية في الوقت نفسه»[٦]، ويحدد جيرار جينيت الاستعمالات الثلاثة للحكي، بما يلي:

١- القصة: المدلول أو المضمون السردي.

٢- الحكي: الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي ذاته.

٣- السرد: الفعل السردي المنتج.[٧]

وكان جينيت قد انتقد نظرية التقسيم الثلاثي التي ولدت من الفهم الأوروبي المعاصر لنظريات أرسطو وأفلاطون وهوراس، وأنهى نقاشاته بالقول «لا يهمّني النص حاليًا، إلاّ من حيث تعاليه النصّي، أي أنْ أعرف كل ما يجعله في علاقة خفيّة أم جليّة مع غيره من النصوص. هذا ما أُطلق عليه التعالي النصّي. ليس النصّ هو موضوع الشعرية، بل جامع النص؛ أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نصّ على حدّة. ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية»[٨]. وفيما يلي بعض الملاحظات:

أولًا: إنَّ مركز تعريف جينيت للسرد، يتمحور حول ما يوحي بمعادل السرد؛ أي (الحدث أوْ الأحداث)، وأنَّ الوظائف الحكائية للوصف هي إمّا جمالية تزيينية، أو تفسيرية، ورمزية. وهنا نتساءَل: هل يخلو النص الشعري من (الأحداث) تمامًا؟ وهل تختلف طبيعة وظائف الوصف الشعري عن وظائف الوصف السردي؟ قد نُجيب بسرعة: نعم، مع هذا نتذكر بعض القصائد العربية التي تمتلك الأحداث، وتُمارس صيغ السرد (بعض قصائد المتنبي، وخليل مطران، والبحتري، وامرئ القيس... مثلًا). وهنا نعتقد أنه ربما كان طغيان الحدث بوصفه هدفًا في ذاته هو ما يميّز السرد، في مقابل هامشية الحدث في النص الشعري.

ثانيًا: كل نص سردي له قصة وله خصائص أو (متعاليات) وفق تعبير جينيت، ولكن ما الذي يجعل هذه الخصائص المطلقة المتعلقة بالخطاب السردي ثابتة ومطلقَة ونموذجية؟ هل هي المرجعية النظرية الموروثة للسرد؟ إذا كان ذلك، فماذا نقول في نموذج اللارواية كما في روايات كلود سيمون؟ وفي المقابل، هل تختلف خصائص السرد في السرد عن خصائص السرد في الشعرَ؟ أم أن الخصائص مطلقة؟ ونحن نُجيب: طبعًا هُما يختلفان. ولِماذا فصل جينيت (صيغ التعبير) عن (الأجناس الأدبية) انطلاقًا من المتعاليات؟ ألم يتم تصنيف الأجناس الأدبية انطلاقًا من صيغ التعبير؟!

ترى جوليا كريستيفا Julia Kristeva أنَّ النص الأدبي «خطابٌ يخترق وجه العلم والأيديولوجيا والسياسة ويسعى إلى إعادة صهرها»[٩]. وهي ترى أنَّ «اللغة الشعرية تشتمل على الشعر والنثر

معًا»[١٠]، فاللغة الشعرية - وفق كريستيڤا - في لحظة أولى، «تُعيّن ما هو كائن، وتدمج في داخلها فجأةً أطرافًا يعيّنها الكلامُ كأطراف غير موجودة مثل النعوت الحيَّة للأشياء غير الحيَّة»[١١].

أمّا جاكوبسون Jakobson، فيرى أنَّ موضوع الشعرية، هو «قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية، أثرًا فنيًا؟»[١٢]. في حين يصنف أوستنوارين AustinWarren الأجناس إلى ثلاثة:

١- الشعر الغنائي، وهو شخصية الشاعر نفسها.

٢- الشعر الملحمي (أو الرواية)، وفيه يتحدّث الشاعر باسمه الخاص، بوصفه الراوي، ولكنه، في الوقت نفسه، يجعل شخصياته تتحدث بأسلوب مباشر، وهذا الأسلوب يؤدي إلى وجود الرواية المزدوجة.

٣- المسرح، حيث يختفي الشاعر وراء توزيع مسرحيته[١٣].

فيما تعرّف كينان Sh. Kenan التخييل الحكائي Narrative Fiction بأنه «سردٌ متتابع لأحداث متخيلة»، وأنَّ السرد Narration يعني «التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي، كمرسلة من مرسل إلى مرسل إليه. فالسرد ذو طبيعة لفظية لنقل الرسالة. أمّا الأحداث فهي الأشياء التي وقعت. أما التتابع فهو أنْ نحكي أكثر من حدث واحد بشكل مترابط، والمتخيل يُمكن أن نُدخِل فيه ما يحكيه شعب عن آخر والإشاعات والتعليقات الصحافية، وإنْ كانت أقل تخيلاً مما نجده في الرواية، والقصة القصيرة، والشعر السردي»[١٤].

هكذا لا تنظر كريستيڤا إلى النص الأدبي أو اللغة الشعرية، على أنهما يخلوان من أشياء أخرى؛ أي لا نقاء مطلقًا في النص، بينما يحدّد جاكوبسون الأدبية في الأدب (الشعرية) بالإجابة عن السؤال؛ أي لماذا نسمّي الملفوظ أدبًا؟ وهذا ما يقود إلى البحث في طبيعة النص، لا وظيفته. ويقودنا أيضًا للأسئلة حول ما يجعل السرد سردًا، والشعر شعرًا. وما المشتركات والفوارق. أما أوستن وارين فيعيد إنتاج التصنيف اليوناني. أما كينان، فهي تثير مسألة درجات المتخيّل، حين تضع السرد الشعري في مرتبة أعلى من أنواع سردية أخرى.

دأب النقاد على ربط الشعر بعدة عناصر منها: الوزن والقافية، لكن عبدالقاهر الجرجاني يروي في أسرار البلاغة: «أنَّ عبدالرحمن بن حسّان بن ثابت رجع إلى أبيه وهو صبي، يبكي ويقول: لسعني طائر، فسأله حسّان أن يصفه، فقال عبدالرحمن: كأنّه ملتفٌّ في بُردَيْ حِبرة، وكأن لسعه زنبور، فصاح حسّان: قال ابني الشعر وربِّ الكعبة». وقد علّق الجرجاني على هذا الموقف بأن التشبيه يدلّ على مقدار قوة الطبع، وهو يفرق بين الذهن المستعد للشعر وغير المستعد له. ويعلّق مصطفى الجوزو: «هذه الرواية تقفنا عند أمرين، الأول: أنَّ حسّانًا عَدَّ ما قاله ابنه شعرًا، ولم يكن موزونًا ولا مقفى، ولم يتميّز إلاّ بالتشبيه. والثاني: تبنّى الجرجاني هذا الموقف، جاعلاً التشبيه وحده دليلاً على الاستعداد الشعري». ويتساءل الجوزو: «هل ذلك يعني أن الوزن والقافية، لم يُعدَّا عنصرين أساسين للشعر إلاّ بعد القرن الهجري الأوّل؟»[١٥].

لقد عالج النقاد العرب ماهيَّة الشعر في عصور سابقة، وتطرّقوا إلى عدّة عناصر تحدّد طبيعة الشعر أهمُّها: الاستعارة، والمفارقة، والغموض، والإدهاش، والإيحاء، والانسجام، والتخييل، والتشبيه، والعاطفة، والانحراف، والتحويل، والمبالغة، وغيرها. وناقش النقاد العرب القدامى مسألة الفوارق بين الشعر والنثر، ومسألة السرد الشعري والشعر السردي.

في أطروحته للدكتوراه عام ١٩٩٨م، يدرس الباحث محمد عبيدالله موضوع: «القصص في الشعر الجاهلي»، حيث يقسّم هذه القصص الشعرية إلى أربعة أقسام:

١- القصص التاريخية: الخضر - زرقاء اليمامة - الزبّاء - لقمان والنسور - سامة بن لؤي.
٢- القصص الإنسانية: قصص الحب، والأضياف، والخمر، والصيد، والحرب، وغيرها.
٣- قصص الحيوان: ثور الوحش - بقرة الوحش - حمار الوحش - الظليم والنعامة - العقاب - القطاة.
٤- كائنات غير إنسية: قصص الجن، والغول.

وهو يرجّح أنَّ المعنى اللغوي للقصة، جاء من (قصّ الأثر؛ أي تتبعه)، اعتمادًا على المعاجم، والقصة هي (الخبر)، أمّا القاص فهو «من يأتي بالقصة على وجهها، كأنه يتتبع معانيها وألفاظها، والقاص أيضًا يقصُّ القصص لأتباعه خبرًا بعد خبر، وسوقه الكلام سوقًا»[١٦]. ثم يدرس في القصص الجاهلي، الشخصيات الإنسانية والحيوانية وغير الإنسية، كما يدرس الزمان والمكان والحبكة، إلى أن يصل إلى السرد والتصوير، حيث يتناول قصيدة امرئ القيس الشهيرة، فيقول: «وفي أحيان أخرى تتسع عناية الشاعر بالتصوير على حساب القص، فيعلو وتر التصوير، وتبهت القصة أو تضيع عندما تتفكك حبكتها، فنجد أمامنا نصًّا شعريًا يشوبه شيء قليل من ملامح القصّ». ويدلّل الباحث على ذلك بأن امرأ القيس، يبدأ بنسيج أوّل خيوط القصّة عندما يقصُّ خبر خروجه مبكرًا على حصانه «وقد أغتدي والطيرُ...»، ولكنه لا يتمم ما ابتدأ به من قص، وإنما يندمج في وصف صورة الحصان، ثم يعود بعد الوصف الطويل إلى ما بدأه من خبر الصيد، ليعلو السرد وتزداد ملامح القصة وضوحًا «فَعَنَّ لنا سِربٌ...»[١٧].

كذلك فإنَّ الباحث في موقع آخر من أطروحته يشير إلى الحوار، ويعتبره «من عناصر القصة الثانوية! لأن الحوار - من وجهة نظره - ليس شرطًا لازمًا لبنائها»[١٨].

ثم يدرس الباحث السمات الفنية للقصص الجاهلي، وأهمها من وجهة نظره، هي: الاستطراد - النمطية، والاختصاص (يخصّ الشاعر الجاهلي الناقة بقصص محددة، ويخصّ الفرس بقصص أخرى، ولا ترد قصص الناقة مع الفرس) - وطريقة الاستهلال (التشبيه في الغالب) - والتداخل بين السرد والتصوير والإشارات القصصيّة[١٩].

هكذا نصل إلى أن العرب اشترطوا وجود الخبر (الحدث) في السرد، كما اشترطوا مفهوم - التتابع، وهذا يلتقي مع ما قاله النقاد المعاصرون. أمّا قول الباحث «نجد أمامنا نصًا شعريًا يشوبه شيء قليل من ملامح القصّ»، فهو يقودنا إلى وجود عدّة علاقات بين الشعر والسرد:

• **العلاقة الأولى:** طغيان السرد في نصّ شعري، وكأنه أصبح هدفًا مركزيًا للشاعر أو السارد.

• **العلاقة الثانية:** توظيف السرد في النص الشعري توظيفًا ثانويًا. وهنا تجاهل الباحث أنَّ التصوير الوصفي هو أحد فروع السرد القصصي الأساسية من زاوية (صيغ السرد) المتنوّعة.

• **العلاقة الثالثة:** تجاهل الباحث مبدأ الحوار بوصفه عنصرًا رئيسًا في السرد، واعتبره شرطًا ثانويًا ليس لازمًا لبناء القصة الشعرية، وهو يعني - كما نقدّر - المونولوج، لكن الباحث تجاهل مبدأ الديالوج (تعددية الأصوات) الذي سمّاه باختين (المبدأ الحواري)، كما في معلّقة امرئ القيس الغنيّة بتعددية الأصوات. لقد اعتبر باختين أنَّ دوستويفسكي وهو يواصل العمل بالخط الحواري، «أوجد صنفًا جديدًا في الرواية؛ هي الرواية المتعددة الأصوات»[٢٠].

تطبيقات

درس الباحثون العرب السرد الشعري والشعر السردي في الموروث وفي القرن العشرين، وفي الغالب ما أطلقوا عليه صفة (الشعر القصصي)، حيث يُهيمن الشعر على السرد. وقد ميّزوه عن الشعر الذي يوظّف السرد توظيفًا ثانويًا. كذلك درسوا (القصص الشعرية)، حيث يُهيمن السرد على

الشعر، وقد اختصر رشيد يحياوي الأنواع الأدبية وأعطى أمثلة عليها، كما يلي:

١. السردي الشعري: إلياذة هوميروس.
٢. السردي النثري: «البؤساء» لـ فكتور هيجو.
٣. الحواري الشعري: «مأساة الحلاّج» لـ صلاح عبدالصبور.
٤. الحواري النثري: «أهل الكهف» لـ توفيق الحكيم.
٥. الشعري المحايد: داليّة المتنبي في هجاء كافور.
٦. النثري المحايد: خطبة الحجّاج على أهل العراق.
٧. الشعري السردي الحواري: معلّقة امرئ القيس.
٨. السردي النثري الحواري: «اللصّ والكلاب» لـ نجيب محفوظ[٢١].

هنا نعتمد عينة شبه عشوائية من قصائد متنوعة لا يطغى فيها السرد على الشعر؛ لأنَّ القصص الشعرية والشعر القصصي المنظوم – كما سبق أن قُلنا – قد دُرست من قبل الباحثين العرب؛ لهذا نختار ما أسماه رشيد يحياوي (الشعري المحايد)، لنكتشف آليات السرد فيها، مع الاعتراف مسبقًا بمقولات التمييز بين النثر والشعر السائدة.

١ – قصيدة وضّاح اليمن.

١. قالتْ: ألا، لا تَلجنْ دارَنا إنَّ أبانا رجلٌ غائرُ.
٢. قلتُ: فإنِّي طالبٌ غِرَّةً
منْهُ، وسيفِي صارم بَاترُ.
٣. قالت: فإنَّ القصر من دوننا
قلتُ: فإنِّي فوقه ظاهرُ.
٤. قالت: فإنَّ البحر من دوننا
قلتُ: فإنِّي، سابحٌ ماهرُ.
٥. قالت: فَحوْلي، أُخوةٌ سبعةٌ
قلتُ: فإنِّي، غالبٌ قاهرُ.
٦. قالت: فإنَّ الله من فوقنا
قلتُ: فرَبِّيَ، راحمٌ غافرُ.
٧. قالت: لقد أعييتَنا حُجَّةً
فأْت، إذا ما هَجَعَ السامرُ.
٨. واسقُطْ علينا كسقوط الندى
ليلة، لا ناهٍ، ولا آمرُ[٢٢].

في علاقة الشعر بالسرد، نحن أمام تداخل بين الشعر والنثر؛ ففي النثر نجد كميةً من الشعر أحيانًا، كذلك نجد في السرد بعض الشعر ولكن الحدود بينهما غير واضحة، بل متداخلة وغير حاسمة. لقد سبق لي أن تمَّ التمييز بين (الشعرية): علم موضوعة الشعر؛ أي العلم النقدي الذي يقرأ درجات الشاعرية في النص، سواءٌ أكان شعرًا أم سردًا، وبين (الشاعرية)؛ أي ما ينتجه النصُّ نفسه من درجات الشاعرية؛ فالشعرية تتعلق بالأدوات التي يحلّل بها الناقدُ النص، في حين تكون الشاعرية هي المنتوج نفسه.

تتحدد شاعرية النص كما هو سائد من خلال قراءة تفكيكية لعناصر النص المتعالية: اللغة الشعرية بمستوياتها المتعددة، ودرجات التخييل، والصيغ التشكيلية التي صيغ بها النص، والمعاني المختفية وراء المعنى في منظور النص إلى العالم، وموضوع النص، كحدث انفعالي أو تأملي، ثم إيقاع النص. ونحن نلاحظ أن السرد يمتلك قدرًا من التخييل العقلاني من خلال تشكيل اللغة شعريًا، لكن الرواية مثلاً قد تستخدم لغة (شاعرية – ما قبلية)، توحي بالشاعرية من خلال ألفاظ نتوهم أنها شاعرية، لكنها في الحقيقة، تتحدد من خلال السياق وليس من خلال استعمالها القاموسي منفردة. أمّا شاعرية الرواية الحديثة، فهي تنبع من الحالة الشاعرية، التي تولد في المشهد، وليس من خلال معجم الألفاظ الشاعرية المتوهّمة – الماقبلية. بيتما يستخدم الشعر، مجموعة من الانزياحات الشاعرية، ولها درجات من العلوّ والانخفاض تقع بين (أ)؛ أي

درجة البرهان العقلي، وبين (ي)؛ أي درجة اللا معقول، أو ما يسميه العرب القدامى بالمبالغة غير المستحبة. هنا تلعب الاستعارات، والمفارقات الشاعرية المدهشة، والإيقاع دورًا مركزيًا في الشعر، والسرد له إيقاع - أيضا - لكنه غير منتظم، في حين يولّد الإيقاع المنتظم خاصية التكرار الموسيقي الذي يشبع الأذن ويمتّعُ الروح. ونحن أمام (تقنيات) و(سرد) في الشعر، لا يفكر الشاعر في أثناء كتابته بها؛ أي لا يعي ولا يتقصَّدُ الشاعر ذلك. بينما يكون التخطيط المسبق في السرد النثري (الرواية والقصة القصيرة) عاملاً أساسيًا في ولادة بعض التقنيات. هناك (متعاليات نصيَّة) مسبقة تجعلنا نميّز بين الشعر والسرد. هذه المتعاليات هي الموجودة في النماذج المسبقة المقصودة في تسمية السرد سردًا، والشعر شعرًا. لكن هناك متعاليات، أي خصائص تولد من كل نصّ على حِدَة، كما أشار جيرار جينيت؛ أي أن الرواية والقصة تبقى نوعًا من أنواع السرد، بينما تبقى القصيدة شعرًا؛ لأن هناك نموذجًا مسبقًا في الموروث، تَمَّ التعارف عليه، لكن التفكيك للنصين الشعري والسردي يؤكّد التداخل، وما يحدّد الشاعرية في النص هو الكميّة النوعية من الخصائص التي تنتمي لمنطقة الشعر. وتلعب (التقنيات) هنا دورًا أساسيًا في التمييز بين السرد والشعر، بوصفهما نوعين أدبيين.

لنتأمّل القصيدة التي تُنسب لـ وضّاح اليمن:

أولاً: إذا قلنا إنَّ التحليل يحتاج إلى فحص الثلاثية (الحدث - الصيغة - المنظور) في السرد، وإذا قلنا: إنَّ الشعر جمعٌ وذاتٌ ... وفتنة المتناقضات، فنحن نجد ذلك كلّه في النص.

ثانيًا: إذا أخذنا بثلاثية أرسطو (الغنائي - الملحمي - الدرامي)، فنحن نجد ذلك كله متحققًا في النص.

ثالثًا: في تحليل الزمان والمكان نجد المكان في (الدار - القصر - البحر). الدار رمز الحماية والقصر رمز القوة والبحر في النص عائق، فالأمكنة هنا رموز القوة والحماية لصالح العاشقة. أمّا الزمان فيتحدد من خلال صيغة (قالتْ... وقلتُ) في الماضي، وأفعال الأمر (فأْت، واسقُط)، بعد (إذا ما هجع السامر) و(الليلة المَوعودة). إضافة لذلك، الزمنُ المطلق المرتبط بالذات الإلهية (الله من فوقنا).

رابعًا: يلعب السارد (الفاعل)، دورًا في التمركز حول الذات الفاعلة، من خلال اسم الفاعل (طالبٌ - صارمٌ - باتر - ظاهر - ماهر - قاهر) للسارد، و(غافر - راحم) للمطلق أي الله، أي القَدَر. و(سامرُ - آمرُ)، المرتبطة بنفي تأثير الآخرين كعوائق. ويُضاف لفاعلية اسم الفاعل، فاعلية صيغة (قلتُ)، لتخلق توترًا شعريًا مطلوبًا في نصّ متحرك. يبدأ السارد محايدًا فاعلاً في الاستهلال (طالبٌ غِرَّةً)؛ أي الترغيب المشروع، في مقابل التهديد واستعراض القوة (وسيفي صارمٌ باترٌ- فإنيِّ غالبٌ قاهر)، فالسيف لدى الذات الساردة، يقع في مقابل- القصر لدى الطرف الآخر. وكلاهما رمز القوة. فالذات الساردة، استعراضية فروسية.

خامسًا: تأكيد ذات السارد من خلال أدوات أخرى، خصوصًا (إنَّ) التوكيدية الهجومية الوثوقية، في مقابل (فاء التفسير) الدفاعية لدى الطرف الآخر (العاشقة).

سادسًا: مساحة القول هي التي تتحدد من خلال (قالت وقلت). إذا أخذنا الأبيات (١+٧+٨)، فالقرار فيها ومساحة القول كلها للعاشقة، كما أنها شريكة بمعدّل النصف في الأبيات (٣+٤+٥+٦). أما البيت رقم (٢) فهو مساحة قول للعاشق وحده. معنى ذلك أن مساحة القول للعاشقة هي خمسة أبيات من أصل ثمانية، في حين تتحدد مساحة القول للعاشق بثلاثة أبيات فقط. من الناحية الظاهرية، الساردديمقراطي، لكنه استخدم (سيفي صارم باتر - فإنيّ غالبٌ قاهر) لتحقيق هدفه، مستخدما الترغيب والترهيب من أجل الإقناع. والأهم من ذلك أنه هو الذي يسرد باسم العاشقة (قالت)؛ أي أنها تمثل حالة حضور

ظاهرية، لكنه حضور كالغياب؛ لأن السارد، اغتصب الصيغتين (قالتْ... وقلتُ). معنى ذلك أنَّ (العاشق - الذكر)، اغتصب تمثيل (الأنثى) لصوتها، ووزَّع مساحة القول - ظاهريًا - بعدالة.

سابعًا: الحبكة. نجد، حبكتين في النص: الأولى في البيت الثاني، والثانية حيث الذروة في البيت رقم (٦). ثمّ يأتي الحلّ في (٧+٨). ذروة الحبكة تتمثل في البيت السادس (قالت: فإنَّ الله من فوقنا)، وهي حبكةٌ قَدَرِيّة. لكن العاشق تغلّب عليها بالخضوع لإرادة القدر.

ثامنًا: الصيغة الدرامية. تبدو القصيدة أمامنا كلعبة شطرنج بين بطلين، أحدهما غائب، لهذا يلعب البطل الرئيس دوره ودور البطل الغائب (العاشقة) معًا، بالتتابع الموزّع بعدالة ظاهرية. وإذا كان التجلّي الدرامي يتّضح مباشرة من خلال تقنية الحوار في صيغة (قالتْ وقلتُ)، فإنَّ دراما المشهد كله، تتجلى في صراع الثنائيات من خلال حُسْنُ صراع المعاني، كما هو واضح، ومن الناحية الشكلية فيما يسميه النقاد العرب القدامى بـ(حُسْنُ التقسيم) في الجُمل الشعرية، ويصل حُسن التقسيم إلى درجة التطابُق الإيقاعي أحيانًا. فالقصيدة من حيث الوزن من البحر السريع، لكن أهميتها الإيقاعية، تكمن في تولّد الإيقاعات المتنوعة من خلال علامات الترقيم، ممّا يمنح النصّ حركية درامية تتمثل في بنية التفاعل.

تاسعًا: البنية العميقة التي تحكم منظور النص، وهي: الاستعراض الفروسي بعد المنع غير القاطع، المتردد بين الخوف ورغبة العشق. ومن أجل إزالة المنع، يلجأ العاشق لتهديم العوائق أمام الهدف واحدًا تلو الآخر. وينجح من خلال إقناع الترغيب وإقناع الترهيب. فالبنية العميقة هي: (الرغبة المقموعة)، و(تكسير المنع).

عاشرًا: تتجلى الشاعرية في النص، من خلال ما يلي:

أ - التوتر الشعري الدرامي في القصيدة بين (أنا العاشق) والمعشوقة.

ب - اللغة الشاعرية، كما في استهلال القصيدة والنعوت وأسماء الفاعل.

جـ - المفارقات الإدهاشية في الجمع بين المتناقضات.

د - الإيقاعات المتوازنة في تقسيم الجُمل الشعرية، ولا أقول الوزن؛ فقد ولّدت هذه الإيقاعات حركية من خلال الحوار.

أمّا السرد، فيتجلّى في تقنيات الوصف من خلال السارد، وفي التركيز على فاعلية السارد والصيغ المستخدمة، وتتابع الأحداث، في إطار قصة شعرية تمتلك حدثًا وزمانًا وشخوصًا ومكانًا. فهي قصيدة (سردية - درامية - غنائية)، لها بداية وذروة ونهاية. وقد تبدو لنا النهاية مغلقة؛ لأنّ الموافقة من العاشقة التي حدثت، تجعلنا ننام مطمأنين على مصير طلب العاشق، فإن الصراع الدرامي يبدأ أيضًا لدى القارئ من خلال تصوُّر ما بعد موافقة العاشقة؛ فهو نصٌّ مغلقٌ مفتوح معًا.

٢- بدر شاكر السيّاب: ليلةٌ في العراق.

... وألهبَ كلَّ ألواح الزجاج الزرق في الظلماءْ
فنوَّرَ غرفتي، إيماضُ برقٍ، ثمَّ رشَّ مدارج الأفق
نِثَارٌ من حطام الرعد، فارتعشت له الأصداءْ
وحفَّ على الدجى، غابٌ من الأمطار والأزهار والورق
وكنتُ أصيح من أرقي
ومن مرضي: أريد الماءْ !!
وتخنقُ صوتيَ الظمآن، وَهْوَهَةُ الدجى والماء.
ويعول من بعيد، بوقُ سيّارةْ
يجيء إليَّ عبر الماء في الحارةْ
يجيء إليَّ، من أعماق بحر، شمسُهُ الخضراء
تَئِنُّ على شراع السندباد أزاهر الشفقِ
وكَنتُ أصيح من أرقي
ومن مرضي: أريد الماءْ!![٢٣]

هذا هو المقطع الأول من القصيدة، حيث أحصينا في القصيدة كلها ما يلي:

أ- واو العطف: ٢٩ مرّة.

ب- فاء التفسير ولام التعليل: ٧ مرّات.

جـ- ثمّ الاستئنافية: ٣ مرّات.

هذه الأدوات لها علاقة بالسرد، وهي في الغالب ما تضعف شاعرية التوتر في القصيدة، خصوصًا إذا جاءت (واو العطف) في أوائل السطور الشعرية، في حين أن وجودها في قلب السطر الشعري، تكون وظيفته شَدْشَدَةُ مفاصلِ السطر. نحن نعرف أن وظيفة الواو، هي الربط، لكن الربط بواو السرد، يجعل وظيفتها ثانوية؛ أي مجرّد أداة للتعويض عن عدم الترابط الإيقاعي. في هذه القصيدة ما يقرب من أربعين أداة ربط، وكان يمكن الاستعانة - بدلاً منها - بعلامات الترقيم واستخدام التدوير؛ لكن السيّاب لم يشأ أن يخسر جمالياتِ توزيع القوافي المتنوّعة على السطور الشعرية الطويلة نسبيًا. هذه الظاهرة، أي ظاهرة (واو العطف) السردية، شائعة في الكثير من قصائد الشعر العربي الحديث.

وهنا يولدُ السؤال: هل السرد في الشعر، يقربه من النثر؟ الجواب: على الأرجح نعم، باستثناء، حالات سردية خاصة يوظفها الشاعر لخلق تقابلات بين الشعر والنثر، لكن السرد هنا لا يكون سردًا خالصًا منفصلاً؛ لأنه حين يكون منفصلاً، يكون نثريًا، وكأنه ملصق على جسد النص. لهذا لا بُدَّ من خلق انزياحات شعرية عند توظيف السرد في الشعر. وهنا تغلب بدر شاكر السيّاب على نثرية واو العطف بخلق انزياحات شعرية، بعضها عادي وبعضها مدهش.

٣- صلاح عبد الصبور: أغنية من فيينّا.

١. كانت تنامُ في سريري، والصباحْ
منسكبٌ، كأنّه وشاحْ
وقفتُ قربَها، أحسُّها، أرقبُها، أشُمُّها
النبضُ، نبضُ وثني
والروح، روحُ صوفي، سليبَ البدن.
٢. لـمّا رأينا الشمسَ في مفارق الطُرُقْ
مدَّت ذراعيها الجميلتينْ
ونقّرتْ أصابعِ المدينة المُدبِبةْ
على زجاج عُشّنا، كأنّها تدفعنا
نذهب أينْ
تشابكتْ أكفُّنا، واعتنقتْ أصابعُ اليدينْ.
٣. ثمَّ نزلنا للطريق واجمينْ
في جبهة الطريق، انفلتتْ ذراعُها
في نصفه، تباعدتْ
فرّقَنا مُستعجلٌ يشدُّ طفلَتَهْ.
٤. وحين شارفْنا ذُرى الميدانِ،
غمغمتْ بدون صوتْ
كأنّها، تسألني... من أنت !!(٢٤).

هذا هو نصف القصيدة تقريبًا، قمتُ باقتطاعه من النص الكامل. لقد حذفت التفاصيل الشعرية، ليس لإثبات عدم وحدة القصيدة، بل من أجل تكوين قصة شعرية من النص. وعلى الرغم من هذا الحذف، بقيت القصة متكاملة مع بعض تفاصيلها الضرورية. فقد أبقيت على الحركات السردية الأربع، التي اعتقدتُ أنها أساسية في السرد.

أولاً: يبدأ السرد بفعل (كانت)، وهو فعل سردي نمطي معروف بأنه يعبر عن الرغبة في السرد، ومن خلاله يعبر عن الحسرة واستحضار الذكرى. فجملة (كانت تنام في سريري)، لا تمتلك أي انزياح شعري، لكنها توحي بالمسكوت عنه قبل ذلك، وهذا يندرج في إطار الشاعرية الاختصارية، حين قام الشاعر بحذف المقدمات السردية التقليدية التي تسوّغ وجودها في السرير. وكأنه يرغب في الدخول في السرد. ثم يضيف - الانزياح الشعري الأول: (والصباحْ، منسكبٌ كأنّه وشاح)، ليمحو النثرية في افتتاح السرد.

ثانيًا: يتتابع - السرد والانزياح بالطريقة نفسها: (وقفتُ قُربَها...+ النبضُ نبضٌ وثني...)، ففي الصيغة الأولى سرد وصفي لا انزياح فيه، بينما يجيء الانزياح في الصيغة الثانية. ويتتابع - السرد والانزياح في المقطع الثاني.

ثالثًا: في المقطع الثالث تختفي الانزياحات الشعرية تمامًا. ويبقى السرد وحده، ومع هذا، ظلّ المقطع يمتلك شاعريته، من خلال الإيقاع والوصف والتقاط التفاصيل التي توحي بشاعرية الحالة أو اللقطة السينمائية في المشهد: (فَرّقنا مستعجلٌ، يشدُّ طفلته). ثمَّ يعود النص إلى المزج بين السرد والانزياحات الشعرية المشهدية، (كأنها تسألني من أنت)، حيث المفارقة الإدهاشية الكبرى، النابعة من التناقض المنطقي بين المطلع والختام.

رابعًا: لا يستخدم الشاعر معجمًا شعريًا - ما قَبْليًا، بل يعتمد على التشكيل للصورة الشعرية بشكل عام، ولكن التتابع الإيقاعي للأفعال (أحسّها، أرقبها، أشمّها)، وبعض الاستعارات الشعرية، تمنح الحركية للقصيدة. لكن ما يمنح السرد، شاعرية، هو السرد التدويري للقصة كاملة، فلها بداية وحبكة ونهاية مفتوحة، وشخصيات وزمان ومكان. فالأمكنة هي (فيينّا- السرير - الطريق - نهاية الميدان)، لكن (السرير) هو نواة هذه الأمكنة. أمّا الزمان فهو (الصباح - زمان المشي في الطريق حتى نهاية الميدان). هنا قد يقول البعض، لماذا بقاء (فيينّا) في العنوان، ما دامت التجربة قد تحدث في أي مكان في العالم. لكن النهاية (كأنها تسألني من أنت)، ربما توحي بالاغتراب، كذلك تعبير (المدينة المدبّبة). كذلك يستخدم الشاعر، التدرُّج السردي في القصّ في سلسلة من الأحداث المتوالية. والجديد في الحبكة الأولى (وقفتُ قربَها)، أنها لا تُحلّ، أما الحبكة الثانية الأقوى، فالجديد فيها أنها جاءت في السطر الأخير من القصيدة، لا لتبحث عن حل، بل لتترك النهاية مفتوحة.

٤- نزار قبّاني: هوامش على دفتر النكسة.

١. السرُّ في مأساتنا
صراخنا، أضخم من أصواتنا
وسيفنا، أطول من قاماتنا.
٢. إذا خسرنا الحرب، لا غرابةْ
أننا ندخلُها،
بكل ما يملكه الشرقيُّ من مواهب الخطابةْ
بالعنتريّات التي ما قتلتْ ذُبابةْ
لأننا ندخلها، بمنطق الطبلة والربابة.
٣. كلّفنا ارتجالُنا، خمسين ألف خيمة جديدة.
٤. بالناي والمزمارْ... لا يحدثُ انتصار.
٥. خُلاصةُ القضيَّةْ
توجزُ في عبارة
لقد لبسنا قشرة الحضارة
والروح جاهلية[٢٥].

تقترب هذه المقاطع من قصيدة نزار قبّاني من النثرية السردية كثيرًا:

أولًا: تصل اللغة الشعرية في هذه المقاطع إلى حافة النثر، من حيث المعجم الشعري الذي يدور حول الحرب البلاغية، ويستخدم السارد ضمير (نحن) الجماعي، ليصبح مركزًا للسرد للتأكيد على المسئولية الجماعية للأفعال.

ثانيًا: تتمثل آلية السرد الأساسية في (نظم الفكرة)، نظمًا عقليًا فلسفيًا نثريًا، مِمّا يُدخل المقاطع في الشاعرية - (الماقَبْليّة) التي تجعل النص يقع في منطقة قريبة من الخطاب البرهاني، وهذا ما يؤكّد نثريتها من خلال الوصف السردي، فلو أخذنا مثلًا السطرين (خُلاصةُ القضية... تُوجز في عبارةْ)، فهما سطران نثريان عقلانيان، كذلك نجد أن السطرين التاليين (لقد لبسنا قشرة الحضارة... والروح جاهليةْ) يخلوان من أية شاعريَّة، مع هذا فنحن أمام مفارقة فلسفيَّة نثريَّة، إضافة لوجود الوزن والقافية، مِمّا يجعلنا نشعر ببعض خصائص الشعر؛ لأنه لا

يوجد (شعر خالص)، بل توجد في النصّ الشعري أشياء أخرى. ويعتمد الشاعر في المقاطع كلها على - المفارقات الشعبية الفلسفية النثرية، وبعض الاستعارات البلاغية التقليدية، ومن خلال تكثيف المقاطع في هيئة توقيعات، وهذا ما منح القصيدة بعض الشعر، لكنّ نظم الفكرة بأسلوب منطقي سردي، أضعف القصيدة.

٥- مقطع من رواية ... وقصيدة نثر.

توصف قصيدة النثر بأنّها كتابةٌ حُرّة غير منتظمة ونصٌّ عابرٌ للأنواع، وهي بالتالي تشبه الكتابة الصوفية (النفّري مثلاً). وقد وصلتْ قصيدةُ النثر إلى حافة النثر السردي في بعض نماذجها، أوْ بقيت في إطار السرد الشعري، لكنها في السنوات الأخيرة تكاد تصل إلى الاندماج مع القصة القصيرة. وبعيدًا عن القصدية أو عدمها في البحث عن النوع الأدبي، نختار ما يلي:

- **المقطع الأول:**

أيقظ الصوتُ الذي أخذ يزداد وضوحًا
قلبكَ المُخدَّرْ
كأنّك تسمعُ أغنيةً مع أجراس الحصانْ
جاءت امرأةٌ
على رأسها ضفيرة مثل خيط من الحرير
على أذنيها قُرطان من التركواز
في يديها أساور فَضّة تُطلق ألف نورْ
وعلى خصرها زنّار متعدد الألوانْ.
صوت الجرس كان في داخلكْ
كأنه يقرع على جبهتكْ
تفتح عينيك، يبهرك الضوء
ولا ترى شيئًا(٢٦)**.**

- **المقطع الثاني: (المتحف اليهودي)**

«الذكريات مرتبة في الكوى الزجاجية بعد أن تحررت من القسوة والحداد والإجباري، لكنك لن تجد وراء الباب أكثر من لعبة رعب. لن تسمع بسهولة عذاب اليهود من الوجوه المعدنية التي تملأ النفق. سيحركها أحد، ولن يذزي أنه بمجرد أن يفعل سيغدو شيطانًا. سيكون طائشًا وبريئًا لكن الضجة الحديدية ستتعرف عليه وتدينه فورًا. سينكشف توًا كمشبوه أمام القرقعة المدوية للذين اختنقوا في حجرات الغاز، يقولون إنّه رنين مزعج لا أكثر، لكنك تخشى مع ذلك أن تكون دخلت دون أن تدري في ملف أسود، أو استدعيت بالخطأ إلى التاريخ. رنين مزعج أو تقليد السيئ للقيامة، لكنك لا تعرف متى تغدو متواطئًا. ما دام هناك وراء الباب من يطلب منك. راكعًا أو مهددًا، أن تساعد في الخلاص. الوجوه تناديك أن تدوس عليها لكي تتم المشيئة. ويقترب تحريرها، ووراء الباب من يريد بالقوة أن يلبسك ثوبًا مرقطًا أو قناعًا، الشهود ماتوا، ولم يعد هناك سوى الجلادين المحتملين.

تتكلم بدون لغة في بوتسدام
السعادة بائع في بوتسدام
الكراهية بلا شوكة في بوتسدام
والحب لا يؤذي في بوتسدام
الأشياء لا تترك بقايا في بوتسدام
كلاب الجحيم لا تعوي في بوتسدام
الأبطال يولدون من أمهاتهم في بوتسدام
الرعب ملاك في بوتسدام»(٢٧).

حين نتأمّل المقطعين نشعر بالحيرة، أيُّهما مقطع من رواية، وأيُّهما قصيدة نثر أو كتابة حُرّة، وفيما يلي بعض الملاحظات:

أولاً: المقطع الأول يمتلك معجمًا شعريًا أكثر غنى من المقطع الثاني.

ثانيًا: يمتلك المقطع الأول مجموعة من الاستعارات والتشبيهات أكثر من المقطع الثاني.

ثالثًا: تتعدد الأصوات والضمائر وتتعدد الصور الوصفية السردية في المقطع الأول، بينما يتوقف المقطع الثاني عند ضمير (الأنا).

رابعًا: يهبط المقطع الثاني في سرده إلى مستوى النثرية، حتى في استعاراته النثرية التقليدية (شبح أوروبا - قراءة الجسور - جلد الأشجار - تاريخ الغيوم)، وهذا ما يجعله أقرب إلى القصة القصيرة، فهناك مقاطع وسطور نثرية عقلانية باردة تمامًا، كما هو حال المقطع الأخير (إنه متجلّدٌ في الغالب...)، ولا يمتلك أي انزياح شعري، وحتى لو وجدت مفارقة فكرية فلسفية، فإنها مفارقة نثرية، ذات طابع سردي، فالمقطع أو النص الكامل هو- نصٌّ نثري فنّي.

خامسًا: نعلنُ الآن أن المقطع الأول هو مقطع من رواية مشهورة هي جبل الروح للروائي الصيني غاو كيسنغ يان، الحائز على جائزة نوبل عام ٢٠٠٠م، وكان اختياره عشوائيًا. أما المقطع الثاني فهو كتابة حرّة (قصيدة نثر) لـ عبّاس بيضون من لبنان. الأول قصد أن يكتب رواية سردية، والآخر أعلن أنه يكتب قصيدة نثر، جاءت سردية أشبه بالقصة القصيرة. وهذا ما يؤكِّد قول محمود درويش، (قصيدة النثر ليست شعرًا)، إنها جنس أدبي ما: (قديمٌ جديدٌ مُستقل) عن الشعر وعن النثر، على الرغم من تسميتها الملتبسة، القادمة من قصيدة النثر الفرنسية.

خُلاصة

هناك العديد من تقنيات السرد الشعري، لكن أبرزها هي ما يلي:

أولًا: السرد بواو العطف:- إنَّ وظيفة واو العطف نحويًا هي تحقيق الترابط في الجملة الشعريّة، لكن بعض الشعراء يكثر منها في النص الواحد، ممّا يُضعف النصّ؛ لأن كثرتها، يُسهم في تبريد التوتر الشعري. ويُعدُّ الإكثار من استعمال واو العطف في مطالع السطور الشعرية نوعًا من الضعف.

ثانيًا: السرد الوصفي المنفصل عن الذات:- ينفصل الشاعر أحيانًا عن المشهد الذي يصفه، فتتوالد صورٌ قد تكون جميلة للأشياء الموصوفة التي تقع خارج الذات. وهنا قد نحصل على محصول غنيّ من الصور الجميلة، ولكنّ الشحنة العاطفية، قد تتلاشى في مثل هذه الصور الجميلة، فتبدو مرصوفةً باردة؛ لأن هيمنة التأمل الفكري في أثناء تشكيل الصُوَر يُسيطر عليها، أو لأن انفصال الذات عن الأشياء الموصوفة، يفقدها شحنتها العاطفية.

ثالثًا: السرد الإيقاعي المتتابع:- يلعب الإيقاع المتولّد عن الوزن أوْ الإيقاع الداخلي الذي يعني علامات الترقيم وآليات توزيعها - يلعب دورًا مهمًا في السرد الشعري؛ لأنه يخلق حركية دينامية في النص، مثل: ظاهرة تتابع الأفعال ذات الإيقاع الواحد، أو تتابع النعوت والأسماء. وقد استخدمها عدد من الشعراء الحديثين ووردتْ في معلّقة امرئ القيس (مِكَرٍّ، مِفَرٍّ، مُقْبِلٍ، مُدْبِر معًا...). إشكالية هذه التقنية السردية، هي استسلامُ الشاعر أحيانًا للإيقاع، ممًّا يجعل الإيقاع هو المسيطر على الشاعر، بدلًا من أن يتحكم الشاعر به؛ لأن هناك حدودًا لمساحة حركة الشاعر، مهما قيل عن لا محدوديتها. والأمر الثاني هو التخوُّف من تحول هذه التقنية إلى لعبة شكلية.

رابعًا: السرد الدائري:- تبدو لنا القصيدة، مثل قصة قصيرة متكاملة ذات بداية وحبكة وحلّ وشخوص وزمان ومكان ومنظور، ولها نهاية إمّا مغلقة أو مفتوحة، ولها صيغ سردية، لكنها قد تكون (منظومة) نظمًا عقلانيًا فلسفيًا تأمليًا، حيث تسيطر الصنعة والافتعال عليها. معنى هذا أنَّ نسبة النثرية تعلو على حساب التوتر الشعري. ونجد هذا في نظم بعض القصص التاريخية شعرًا لدى بعض شعراء النصف الأول من القرن العشرين، أوْ كما هو حال قصيدة النثر التي وصلت إلى حافة ملامح القصة القصيرة، نتيجة الترويج لنظرية تقارب الأنواع الأدبية، وقد يعوّض الشاعر التقليدي العمودي الناظم للقصة الشعرية عن النثرية السردية بتوليد استعارات بلاغية ومفارقات متناثرة في النص. قد يبدو السرد حتى

الآن سلبيًا في الشعر، لكنَّ نصوصًا أخرى قد تمتلك توترها الشعري المشدود وانزياحاتها ومفارقاتها، ممّا يولّد حركيةً في القصيدة، كما هو حال قصيدة موفّق الدين الإربليّ الشهيرة «كنتُ مشغوفًا بكمْ، إذْ كنتُمُ، شجرًا لا يبلُغ الطيرُ ذُراها»، أو كما رأينا في قصيدة عبدالصبور «أغنية من ڤيينا» وقصيدة وضّاح اليمن، أو قصيدة «اليتيمة» التي تنسب لـ دوقلة المنبجي، أو قصيدة «لا تعذليه» لـ ابن زريق البغدادي. وكلها تمتلك طبيعة سردية.

خامسًا: سرد/ نظم الأفكار:- لا توجد طبيعة نقيّة أوْ صافية للقصيدة، فهي تحتوي على مرجعيات فكرية، وفلسفية، وأسطورية، وتجارب الحياة اليومية، وسياسية، ودينية، وتاريخية، ومكانية، وغيرها. لهذا يلجأ بعض الشعراء إلى سرد الفكرة شعريًا داخل القصيدة، وقد ينجح في خلق التوتر الشعري، حين يمتصّ الفكرة امتصاصًا قويًا، بإخفاء معالمها الفكرية والوصول إلى عصارة الأسطورة أو الفكرة، كما فعل الشاعر خليل حاوي. وقد يقع تحت تأثير السرد الناظم للفكرة أو الأسطورة، عندئذ يضعف التوتر الشعري، كما في بعض قصائد بدر شاكر السيّاب، حين نظم بعض الأساطير الإغريقية، أوْ كما تفاعل بعض الشعراء الفلسطينيين مع المكان في قصائدهم، حيث ظهر المكان، مَسرودًا على هيئة ملصق على جسد النص، وكما في بعض قصائد مصطفى وهبي التل (عرار) التي توظّف الأمكنة.

سادسًا: سرد التفسير والتشبيه:- ترتبط (فاء التفسير) و(كأنّ) التشبيهيَّة بمشتقّاتها كافّة، بالسرد، فالأولى توضح الفكرة الشعرية أو التعبير الشعري؛ فإذا كان التفسير محدودًا، بقي التوتر الشعري قائمًا، أمّا إذا استمرَّ التوضيح طويلاً؛ فإنَّ السرد يُبرّد النص. أمّا (كأنَّ)، فهي تقيم توازيًا في المعنى، قد يصبح هندسيًا جافًا أحيانًا، إذا ما أصبح هدفًا بحدّ ذاته. لهذا يلجأ الشعراء إلى الاستعارة باعتبارها مركز البلاغة الشعرية، بدلاً من الإكثار من أدوات التشبيه.

سابعًا: القصيدة السردية:- يختلف هذا النمط عن السرد الدائري الذي يشبه القصة القصيرة؛ لأن السرد هنا هو الذي يكون مهيمنًا، لكن نمطًا آخر من النصوص يستخدم السرد النثري، حيث يكون المسيطر فيه هو الانزياحات الشعرية. ومعنى ذلك أنَّ الشاعر هنا يوظِّف السرد بشكل خفيف، لخلق تقابلات بين جماليات السرد النثري وجماليات السرد الشعري.

ثامنًا: السرد الشائع - الشعر الماضي:- قد تبدو القصيدة ذات لغة شاعرية ظاهريًا من حيث المعجم انطلاقًا من المفهوم الشائع للمعجم الشعري، لكن هذه اللغة تمتلك نثريتها السردية؛ لأنها تكون شائعة لدى الذوق الأدبي العام، نتيجة تراكم شعري سائد. وهنا تدخل القصيدة في وهم الشاعرية؛ لأنَّ الانزياحات والاستعارات والمفارقات شائعةٌ في الموروث العام. هنا يعتمد السرد في القصيدة على نثر شائع كان شعرًا. ونجد هذا في تقليد بعض كُتّاب قصيدة النثر الروّاد (أنسي الحاج مثلاً) لنشيد الأناشيد في التوراة، أوْ إعادة إنتاج أدونيس لكتابات النفّري، أو تقليد التوراة نفسها للأدب الكنعاني، كما ورد في نصوص الكاهن الكنعاني، أو تقليد كتاب قصيدة النثر الشباب في التسعينيات لـ أنسي الحاج، وأدونيس، ومحمد الماغوط، وتوفيق صايغ، وجبرا إبراهيم جبرا، وشوقي أبي شقرا. ومعنى هذا أن الشباب يقلّدون أساليب السرد الشعري الشائعة التي خلقها الروّاد، وهنا يكون التقليد مباشرًا أو غير مباشر. فنحن نلاحظ شيوع (شعرية الترجمة)؛ أي تقليد مترجمات الشعر الفرنسي والشعر الأنجلو أمريكي مثلاً، أو تقليد الشعر اليساري العالمي، حيث تخلق أساليب السرد في هذا الشعر ذوقًا عامًا في السرد الشعري، ينطلق منه الآخرون. فالسرد هنا لغوي وأسلوبي يعيد إنتاج اللغة السردية الشائعة.

قد يبدو الكلام هنا عن علاقة السرد بالشعر بأنَّهُ، يُشير إلى المعنى السلبي، تجاه توظيف السرد في

الشعر بأشكال تختلف فيها درجة السيطرة، وهنا نقول: قرأنا ظواهر سلبية في السرد تضعف التوتر الشعري، مع هذا ففي المقابل، قرأنا نماذج شعرية لعب فيها السرد دورًا إيجابيًا، كذلك يتوهَّم البعض أنَّ القصيدة إذا ما خلتْ من السرد تمامًا تكون أكثر شاعرية، وهذا غير صحيح؛ لأنَّه لا توجد قصيدة صافية نقيَّة تمامًا، فالشعر هو حركة الحياة في تشكيل لغة مجازية تقع في المنطقة الواسعة بين اللغة البرهانية واللغة اللا معقولة. وهنا نستعير جدول جان كوهن المعروف حول علاقة النثر ومنه السرد مع الشعر(٢٨):

	السمات الشعرية	
الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	–	+
نثر منـــظوم	+	–
شعر كـامل	+	–
نـثر كـــامل	–	+

إشكالات «قصيدة النثر ٢٠١٧»

أفضل الحلول لمعالجة الاختلافات، هو قراءة الشيء كما هُوَ، وليس كما نرغب. ولهذا من وجهة نظري، يمكن (تعريف قصيدة النثر) على النحو التالي:

نصٌّ شعري تهجيني، مفتوحٌ على الشعر المنثور والسرد والنثر الفني عابرٌ للأنواع، وهو أيضًا (جنس حافة مستقل)، يفتقد إلى البنية الصوتية الكميّة المنظمة، لكنه يمتلك إيقاعًا داخليًا غير منتظم، من خلال توزيع (علامات الترقيم)، ومن خلال (البنية الدلالية)، المركبة على بنية التضاد، و(جدلية العلاقات) في شبكة النص، التي تخلق ما أُسميه (الإيقاع الخفي). وهو نصٌّ له (ذاكرة) في التراث العربي، تتمثل في القراءة الصامتة. ويرجح كثيرون أن (قصيدة النثر العربية) ولدت بتأثير (الترجمة عن الفرنسية والإنجليزية)، ويرى آخرون أنها منقطعة عن التراث العربي. ولقصيدة النثر شكلان: (الشكل السطري)، و(شكل الفقرة النثرية العادية). أما (درجات الشاعرية) في قصيدة النثر، فهي تتراوح مثل أي نوع أدبي بين (علوُّ الشاعرية) لدى كتّابها الكبار، و(ضعف الشاعرية) لدى الناشئة، و(الشاعرية الوسطى) لدى الغالبية. كما أنّ (قصيدة النثر) مفتوحة على ما أسمّيه: (النصّ الكشكولي المفتوح)، إذا اندمج (النص الإلكتروني فيها).

جاءت (حركة قصيدة النثر) في دفقتها الثالثة، منذ عام ١٩٥٤ بصدور مجموعة «ثلاثون قصيدة» لـ توفيق صايغ (فلسطيني من أصل سوري)، وهي الثورة الثالثة، التي جاءت منفصلة وموازيةً لحركة الشعر الحُرّ التفعيلي، ولم تكن تطويراً له. وروّادها في الفترة (١٩٥٤-١٩٨٤)، حسب موسوعة ويكيبيديا الحرّة، هم أربعة عشر شاعرًا تقريبًا: (جبرا إبراهيم جبرا - توفيق صايغ - محمد الماغوط - شوقي أبي شقرا - أدونيس - أنسي الحاج) في الخمسينيات، و(فاضل العزاوي - عزالدين المناصرة - سرجون بولص - صلاح فائق) في الستينيات، و(بول شاؤول - سليم بركات - عباس بيضون - بسّام حجّار) في السبعينيات.

أما (الشكل الخامس) من الأنواع الشعرية، بعد (العمودي، والموشح، والشعر الحر التفعيلي، وقصيدة النثر)؛ فهو ما أسمّيه (الشعر اللهجي الحديث)، المرتبط باللهجات العربية الحديثة (خصوصًا في مصر ولبنان وفلسطين)، مثل: بيرم التونسي، ميشيل طراد، صلاح جاهين، أحمد فؤاد نجم، سيّد حجاب، موريس عواد، عبدالرحمن الأبنودي، طلال حيدر، فؤاد حداد، سعود الأسدي، صخر حبش، صلاح الدين الحسيني (أبو الصادق)، جوزف حرب، عصام العبدالله، (الأخوان رحباني)، سليمان عويس، عمر الفرّا، وعزيز السماوي.

أما (الشكل الشعري السادس)؛ فهو ما أسمّيه (شعر الهجرة اللغوية)؛ أي الشعر الذي كتبه شعراء عرب بلغة البلدان غير العربية التي عاشوا فيها وكتبوا فيها باللغات (الفرنسية - الإسبانية - الإنجليزية)، مثل:

أ- الفرنسية: جورج شحادة، مالك حداد، بشير الحاج علي، فؤاد غبريال نفّاع، جورج حنين، إيتيل عدنان، ناديا تويني، جويس منصور، أندريه شديد، محمد خير الدين، عبد اللطيف اللعبي، محمد سحابة، الحبيب طنغور - (لبنان - الجزائر - المغرب - مصر).

ب- الإنجليزية: نتالي حنظل، نعوم شهاب (فلسطينيتان)، جون عصفور (لبناني).

جـ- الإسبانية: محفوظ مصّيص (فلسطيني) من بلدة (الطيبة - رام الله)، - رئيس اتحاد كتاب أمريكا اللاتينية (سابقًا)، بالإضافة إلى (أحد عشر شاعرًا) تشيليًا من أصول فلسطينية.

• التاريخ:

اعترض الرأي العام الثقافي في البداية على (الشعر الحر التفعيلي)، وحاربه كثير من النقاد العرب منذ عام (١٩٥٣) عندما تبنته (مجلة الآداب البيروتية)، وحتى عام (١٩٦٧م - عام الكارثة) تقريبًا، لكن صعود (الشعر الفلسطيني الحديث والمقاوم) بفرعيه: (شعر المقاومة في شمال فلسطين)، و(شعر الثورة الفلسطينية) في الفترة ١٩٦٤- ١٩٩٤، وصعود شعبية شعر نزار قباني في الحب والوطنية، هو الذي ساهم في إيصال (الشعر الحر الحديث) إلى الشارع العريض، فحصل على الشرعية الشعبية. وهذا ما حدث مع قصيدة النثر بملامحها الحديثة، منذ (١٩٥٤)؛ أي قبل ظهور مجلة شعر البيروتية عام ١٩٥٧، التي تبنّت قصيدة النثر، حيث حوربت لأسباب سياسية (التمويل الأمريكي)، فقد كان رئيس تحريرها على علاقة بمنظمة حرية الثقافة الأمريكية، التي ثبت أنها مؤسسة من مؤسسات المخابرات الأمريكية، لكن تمويلها المباشر كان عن طريق وزارة الخارجية الأمريكية عبر شارل مالك، وزير خارجية الرئيس اللبناني كميل شمعون، بعد أن انشق عدد من الشعراء، وانسحبوا من عضوية الحزب السوري القومي الاجتماعي، حيث انضموا لدائرة مجلة شعر. لكن إعادة الاعتبار لقصيدة النثر، بدأ مع ظهور بوادر العولمة الجديدة منذ مطلع التسعينيات تقريبًا، حيث حدث الانفجار الكبير لقصيدة النثر، تحت شعار (ديمقراطية النشر)، فحصلت على شرعيتها الواسعة بحكم واقعها المادي، حيث صدرت آلاف المجموعات النثرية، وعلى الرغم من أن كتّاب قصيدة النثر قبل بداية التسعينيات كانوا يخافون المشاركة في مهرجانات الشعر العربية، ويعلنون الرفض، فإنهم منذ منتصف التسعينيات شاركوا بغزارة لا مثيل لها في مهرجانات الشعر العربية والدولية. وكُتبت عشرات الرسائل والأطروحات الجامعية عن قصيدة النثر، بل أقيمت مؤتمرات كثيرة عن قصيدة النثر. فأصبحت قصيدة النثر هي السائدة والمسيطرة في الملاحق الثقافية للصحف والمجلات، ولم تعد مسألة شرعيتها موضع شك. على عكس (الشعر اللهجي الحديث)، و(شعر الهجرة اللغوية)، حيث ما زالا شبه ممنوعين في الجامعات.

• أسماء قصيدة النثر:

منذ (١٨٩٠)؛ أي مع ظهور كتاب تقوى لـ نقولا فيّاض (لبناني)، واعتراف النقاد بـ (الشعر المنثور) منذ ظهور كتاب هتاف الأودية (١٩١٠) لـ أمين الريحاني، وحتى اليوم (٢٠١٥)، اجتهد الشعراء، والنقاد في تقديم تسميات متنوعة، ومتصارعة أحيانًا لهذا الشكل الذي يجمع بين الشعر والنثر، مثل: (الشعر المنثور) - (قصيدة النثر). وهناك بعض النقاد يفصلون بين خصائص (الشعر المنثور)، و(قصيدة النثر)، بينما يرى كثيرون أن (الشعر المنثور) هو (المرحلة الأولى) من تاريخ (قصيدة

النثر) التي ظهرت اعتبارًا من مجموعة توفيق صايغ «ثلاثون قصيدة»، (١٩٥٤)، ومنذ التسمية (قصيدة النثر)، حيث استعملها لأول مرّة شوقي أبي شقرا – جريدة النهار البيروتية (١٩٥٩/٤/٢٨). وفيما يلي الأسماء المتداولة (٤٥ اسمًا) التي جمعناها لأسماء قصيدة النثر:

١- الشعر المنثور.	٢- الشعر الحر.	٣- النثر الفني.
٤- كتابة خاطراتية.	٥- قطع فنية.	٦- قصيدة النثر.
٧- النصُّ المفتوح.	٨- النص التهجيني.	٩- القصيدة الحرة.
١٠- الشذرة الشعرية.	١١- كتابة حُرّة.	١٢- القصيدة المضادة.
١٣- الكتابة خارج الوزن.	١٤- القصيدة خارج التفعيلة.	١٥- الشعر بالنثر.
١٦- النثر بالشعر.	١٧- الكتابة النثرية- شعرًا.	١٨- كتابة خنثى.
١٩- الشكل المخنث[٢٩].	٢٠- الجنس الثالث.	٢١- النثر المُركز.
٢٢- الكتابة الشعرية نثرًا.	٢٣- النثيرة.	٢٤- قصيدة النتفة.
٢٥- القول الشعري.	٢٦- النثر الشعري.	٢٧-قصيدة الكتلة، بولدير.
٢٨- الشعر المُشعرن.	٢٩- الشعر النثر.	٣٠-القصيدة نثرًا.
٣١- الكتابة عبر الأنواع.	٣٢- النص الكشكولي المفتوح.	٣٣-قصيدة بالنثر.
٣٤-(غير العمودى والحر).	٣٥- ارتحالات نصيّة.	٣٦- القصة - القصيدة.
٣٧- القصيدة الخرساء.	٣٨- النسقية.	٣٩- الشعر المنثور.
٤٠- الشعر المنثور.	٤١- الشعر المنثور.	٤٢- قصنثرية - poreme.
٤٣- قصيدة الإيقاع الحر.	٤٤- نصُّ الأنواع.	٤٥- قصيدة الكتابة.

• **الشرعية والوزن.**

بعد أن اعترف الرأي العام الثقافي بشرعية قصيدة النثر – بوصفها جنسًا أدبيًا ما كما وصفها محمود درويش، أو «نصًا شعريًا تهجينيًا مفتوحًا عابرًا للأجناس»، كما وصفتُها عام ١٩٩٧م – ظل بعض كتّاب قصيدة النثر الضعاف، يثيرون معارك وهمية إعلامية مفتعلة حول مسألة (الوزن، واللاوزن، والإيقاع الداخلي، والإيقاع الخارجي)، وكان القصد من ذلك هو أن تواصل قصيدة النثر حضورها تحت الأضواء الإعلامية، لكنها كانت معارك (دون كيخوتية) لا قيمة لها. فقد قال الناقد المعروف إحسان عباس مثلاً، قولته: «لم أعثر على الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر». أما أطروحة جان كوهين، فهي تقول: «قصيدة النثر تفتقد إلى البنية الصوتية»، لكن المقصود من الإيقاع الداخلي هو: (علامات الترقيم، وتشكيلات البنية الدلالية). فالنثر له إيقاع، واللوحة لها إيقاع، والفيلم السينمائي له إيقاع، لكن هذه الإيقاعات غير منتظمة. كذلك الرواية لها إيقاعات لكن لا قانون لها. إذن كل قصيدة نثر لها إيقاعاتها المتنوعة؛ ومعنى ذلك أنّ تسمية (قصيدة النثر) بأنها قصيدة لا وزنية، أو قصيدة لا صوتية، هو أمر خاطئ تمامًا؛ لأن الوزن ليس العنصر الوحيد في درجات الشاعرية؛ ولأن الإيقاع الخفي في قصيدة النثر مثل (الجنّ الأزرق)، نشعر به، لكنه ذو صوت خافت، أو مهموس حسب مصطلح محمد مندور. وبالتالي، فإن إطلاق صفة (شعر التفعيلة) على (الشعر الحر العربي)، وصفة (قصيدة اللاوزن) على (قصيدة النثر)، هو أمر خاطئ، يُقصد منه، وصف شعر حقيقي بالتركيز على عنصر واحد منه فقط!. كما أن صفة (اللاوزن) في قصيدة النثر ليست هي العنصر الوحيد في هذه القصيدة؛ فهي كتابة تعتمد (تشكيلات لغوية عاطفية ومجازية)، فاللغة والصورة هما اللذان يمنحان الشاعرية من عدمها حسب ما أسمّيه بـ (درجة السيطرة)، أو ما يسمّيه جاكوبسون ١٩١٩م بـ (المهيمنة).

إذن، لم يَعُدْ النقاش مفيدًا حول شرعية قصيدة النثر من عدمها، ومسألة الوزن واللاوزن، فقد أصبح النقاش بلا جدوى؛ إذ لم يقل أي ناقد في تاريخ الأدب العربي، أنّ ألفية ابن مالك في النحو، قد أصبحت شعرًا!، بل هي تبقى مجرد منظومة موزونة ضدّ مفهوم الشعر. أما الجدل حول هاتين المسألتين (الشرعية والوزن)، فهو جدل عقيم. لكنَّ المعروف المتفاهم على صحته، أن متعة الإيقاع، هي أحد العناصر الضرورية في (الشاعرية).

• **سوزان برنار: الشكل المخنث[٢٩]:**

«قصيدة النثر ... كتابة خنثى، مثل الورد الجوري، لأنها تجمع بين الشعر والنثر، أي أنها، (ذكر + أنثى = الإنسان الكامل) حسب المرجع الأسطوري اليوناني».

هذه الجملة فقط جاءت في تصريح صحفي لي، تعليقًا على تصريح صحفي لصديق الغمر الزميل الشاعر محمود درويش، نشرته أخبار الأدب المصرية، ١٩٩٧/٢/٩م، وصف فيه قصيدة النثر بأنها (جنسٌ أدبي ما). وكان درويش قد نشر مقالاً ناريًا في مجلته الكرمل، العدد السادس، ١٩٨٢، تحت عنوان «أنقذونا من هذا الشعر!». وكنت قد قرأت أن الورود الليلك، والجوري، هي (خنثى)، إلا أن هناك من شَنَّ حملة ظالمة ضدّ كتابي: إشكالات قصيدة النثر ١٩٩٨، المليء بأسئلة العقل والقلب، القابلة للحوار، حيث اختاروا كلمتين فقط (كتابة خنثى) من كل هذه الصفحات (٦٥١ صفحة)، وصبّوا جام غضبهم على هذا المصطلح - الاسم، الذي هو (اسم واحد) من بين أكثر من (٤٥ اسمًا) لقصيدة النثر قمت باستخراجها من بطون الكتب، وتجاهلوا تصريح درويش، بل قاموا بتزويره، وتجميله نفاقًا لسلطة الميديا. هذا هو دور الخدم في كل زمان ومكان كان تصريحي هذا قد نُشر عام ١٩٩٧، وفجأة ظهرت لأول مرة الترجمة الكاملة لكتاب القدّيسة سوزان برنار بترجمة المصرية: راوية صادق عام ١٩٩٨، و٢٠٠٠م بمصر، بعد ما يقرب من ٤٠ عامًا من صدور الكتاب بالفرنسية. والمفاجأة الثانية لي، هي ورود مصطلح (الشكل المخنث) بلحمه وعظمه وشحمه في كتاب سوزان برنار - ص ٢١١ من المجلد الثاني، فيصمت الذين أساءوا صمت القبور!.

إن الالتباس الذي حدث حول قصيدة (الشعر الحر) التي أضيفت لها صفة (التفعيلي) بالقوة، وكذلك الالتباس حول (قصيدة النثر) التي كُتبت على شكل سطر، أو شكل فقرات نثرية، كان أول من صححه رائد قصيدة النثر جبرا إبراهيم جبرا عام ١٩٥٩م، في مقدمة ديوانه «تموز في المدينة»، ولكن لقد أصبح مما هو (متفقٌ عليه) لدى الرأي العام الثقافي بأن الشعر الحرّ هو الذي كتبه بدر شاكر السيّاب، ونزار قباني، فأصبح المصطلح عربيًا ولد حُرًا، وليس من المؤكد أنه مترجم عن الإنجليزية. كذلك قصيدة النثر التي ذكروا لها ما يقرب من (خمس وأربعون اسمًا)، جمعناها من مراجع شتّى، هي بالفعل قصيدة نثر، إذا ما قرأناها... (كما هي). أما مصطلح (الريادة)، فهو مصطلح غائم؛ إذْ لا يمكن أن نُسمّي الإرهاصاتِ ريادةً! فالريادة هي حركة المجموع حين تتحولَ إلى ظاهرة، سواءٌ أكان ذلك بالنسبة للشعر الحر (التفعيلي)، أم قصيدة النثر (غير الموزونة).

لقد روّجت جماعة مجلة شعر لنفسها جيدًا، حيث اخترعت لنفسها تاريخًا خاصًا بقصيدة النثر، وهو أن تاريخ قصيدة النثر بدأ مع أدونيس، وأنسي الحاج عام ١٩٦٠، عندما ترجم أدونيس المصطلح الفرنسي (Le poe'm en prose) إلى (قصيدة النثر) نقلاً عن مواصفات سوزان برنار. لكن تبيّن لاحقًا أن شوقي أبي شقرا هو من ترجم المصطلح (قصيدة النثر) لأول مرة في جريدة النهار البيروتية، ١٩٥٩/٤/٢٨. هذا من جهة ترجمة المصطلح فقط. أما عن الضجيج الإعلامي المصطنع حول أهمية مجلة شعر من عدمها، فيقول رياض نجيب الريّس

سكرتير تحرير مجلة شعر نفسها، ما يلي: «يبقى دور مجلة شعر في الثقافة العربية، وهو في رأيي دور مبالغ فيه، دور اخترعه الذين كانوا خارج مجلة شعر، ودور عزّزه أعداؤها لتكبير دورهم، ودورٌ ضخّمه الجيل الذي لم يعاصرها، دورٌ اصطُنع لها في عصر خَبَتْ فيه أنوار ثقافية كثيرة». ويضيف الريّس: «مع نمو حركة الشعر الحديث، وتكاثر الشعراء الجدد، اصطُنع لـ مجلة شعر هالة لم تكن لها، ولا أعتقد أن مؤسسها طمح إليها أو أرادها. إنما أرادها شعراء الحداثة الجدد». (رياض الريّس: آخر الخوارج، ص ٣٢٥).

إن تكرار تعبير (اصطُنع لها)، يؤكد أن هناك فاعلاً أو فاعلَين أو فاعلِين، ليسوا مجهولين، وهم من جماعة شعر نفسها، هو، أو هُما، أو هم من اصطنعوا تاريخ مجلة شعر (المبالغ فيه)!.

وبعد أن اصطُنع تاريخ عام ١٩٦٠ تاريخًا لبداية مصطلح (قصيدة النثر)، شهدنا (اصطناعًا ثانيًا)، وهو محاولة شطب ثلاثة أسماء، وهم جبرا إبراهيم جبرا، توفيق صايغ، وأضيف محمد الماغوط للتغطية، من قائمة روّاد قصيدة النثر، والترويج بأنهم من كتّاب (الشعر المنثور)، الذي كان أمين الريحاني ١٩٠٥م هو رائده. طبعًا، الذي يقف وراء محاولة الشطب، هم المستفيدون من الشطب من جماعة شعر نفسها. وهنا سألت أحد المقربين من مجلة شعر عن المسؤولين عن الشطب، فوشوشني خائفًا، هم: أدونيس، وأنسي الحاج، وشوقي أبي شقرا؛ أي كتّاب قصيدة النثر من ذوي (الثقافة الفرنسية)، رغم حياد (الماغوط)، الذي لم يكن يعرف أية لغة أجنبية؛ لأن (جبرا، وصايغ) من ذوي (الثقافة الإنجليزية).

- **(الشعر المنثور) هو قصيدة النثر في مرحلتها الأولى:**

أمين الريحاني رائد قصيدة النثر ١٩١٠م

هنا نطرح سؤالاً استفهاميًا كبيرًا: ما الفرق بين قصيدة النثر التي تسمّى (الشعر المنثور) عند أمين الريحاني، وبين قصيدة النثر عند الماغوط أو عند أنسي الحاج، أو شوقي أبي شقرا؟ عند البحث عن خصائص الجنس الأدبي بشكل عام، وليس درجات التفوق أو الهبوط عند هذا أو ذلك، أو منظور كل كاتب للعالم على حدة. لقد كان الصراع بين الأشكال: (الشعر العمودي الموشح - الشعر المنثور - الشعر الحر - وقصيدة النثر)، شكليًا، وشكلانيًا، شطب هذا الصراع (منظور الشاعر) للعالم.

لقد ظهر قبل (قصيدة النثر، ١٩٥٤) في مرحلتها الثالثة، نوعان من (الشبيه بقصيدة النثر) هما:

١- النثر الفني: ويمكن تمثيله عند جبران خليل جبران في كتاباته: دمعة وابتسامة ١٩١٤م. وكما في كتابات مي زيادة - ولدت في مدينة الناصرة الفلسطينية، عام ١٨٨٦م، وتوفيت في القاهرة عام ١٩٤١. والدها لبناني، وأمُّها فلسطينية - مثل: كلمات وإشارات ١٩٢٢م، وظُلُماتٌ وأشعّة ١٩٢٣م. لكن ميخائيل نعيمة، الذي درس في السيمنار الروسي في فلسطين، يقول في مقدمته لأعمال جبران الكاملة (ص ١٩) أن جبران نشر في جريدة المهاجر بين ١٩٠٣م و ١٩٠٨م مقالات من (الشعر المنثور) تحت عنوان «دمعة وابتسامة» نشرت في كتاب عام ١٩١٤م. وكان قد هاجر إلى أمريكا عام ١٩٠٢م. وتميل نصوص جبران إلى إيقاع الآية التوراتية الإنجيلية، التي تعتمد تقنية (التوازي) مع نصوص الكاهن الكنعاني. والحقيقة أن نصوص جبران، وكذلك نصوص مي زيادة، يمكن تصنيفها بأنها (نثر فني)، الذي يشبه في شكله الكتلة الطباعية النثرية العادية، أو نظام الفقرات النثرية، وبما أنه كذلك، فهو قصيدة نثر في مرحلتها الأولى.

٢- الشعر المنثور: صدر كتاب «تقوى» لـ نقولا فياض، الذي يُوصف بأنه (شعر منثور) عام ١٨٩٠م. لكن شبه الإجماع النقدي يقودنا إلى أن كتاب «هتاف الأودية» ١٩١٠م لـ أمين الريحاني

هو البداية الحقيقية لما أطلق عليه الريحاني صفة (الشعر المنثور)، بسبب وضوح خصائصه، المطابقة لشعر الأمريكي والت ويتمان. ثمّ كتب رفائيل بطّي، «ربيعيات» ١٩٢٥م. وكتب علي الناصر مجموعتين هما: «قصة قلب» ١٩٢٨م، و«الظمأ» ١٩٣١م، وهما من نوع (الشعر المنثور). وكتب من هذا النوع (الشعر المنثور) من مصر، حسين عفيف كتابه مناجاة، (١٩٣٣). وكتب علي الناصر، وأورخان ميّسر كتابهما المشترك سوريال، (١٩٤٧). وكتبت ثريا ملحس الشعر المنثور في كتابها النشيد التائه، (١٩٤٩). وكتب خيرالدين الأسدي مجموعته أغاني القبّة، (١٩٥٠).

إذن، يمكن القول بأن (الشعر المنثور) هو البداية الحقيقية لقصيدة النثر في مرحلتها الأولى، وبما أن الصراع كان قائمًا حول الشكل وحده، وحول التسميات اللفظية، فإن قائمة أخرى من أسماء كتاب (الشعر المنثور) لاحقًا، تضاف إلى الأسماء الأساسية: تيريز عوّاد، يوسف غصوب، حسين مردان، وغيرهم، حيث تمّ تجديد الاسم ونقله من (الشعر المنثور) كما كتبه أمين الريحاني إلى مصطلح (نثر بالشعر) كما نشرته مجلة حوار اللبنانية، صاحبة الفضيحة السياسية في منتصف الستينيات، وشقيقة مجلة شعر في التمويل الأمريكي.

وهنا نقول: إذا كانت قصيدة النثر الحقيقية هي التي تتكون من فقرات، لا أشطر على هيئة (الشعر الحر التفعيلي)، فما الفرق بين (قصيدة النثر) عند أنسي الحاج، و(النثر الشعري) عند جبران خليل جبران، أما المنظور عند الاثنين، فهو واحد تقريبًا (إنجيلي توراتي). فهل الكتلة الطباعية الموزعة إلى فقرات نثرية، هي قصيدة النثر الحقيقية؟! أشك أن يكون المنظر الطباعي هو الذي يميز نوعًا شعريًا عن نوع آخر. أما ما أستطيع قوله جازمًا، هو أن (الشعر المنثور) هو الفصل الأول من مفهوم قصيدة النثر.

لكن ما يهمنا التأكيد عليه هو أن تعدد الأسماء لقصيدة النثر وتنوعها، لم يمنع توحدّها في المصطلح الشائع بالعربية (قصيدة النثر)، الذي نال الإجماع، بينما كانت الأسماء الأخرى مجرد تفريعات. أما شعراء قصيدة النثر في مجلة شعر، فهم مجرد مرحلة من مراحل تطور قصيدة النثر منذ الريحاني ١٩١٠م، فقد أصدر توفيق صايغ «ثلاثون قصيدة» ١٩٥٤م، وأصدر جبرا إبراهيم جبرا «تموز في المدينة» ١٩٥٩م، وأصدر محمد الماغوط «حزنٌ في ضوء القمر» ١٩٥٩م، وأصدر شوقي أبي شقرا «أكياس الفقراء»، وأنسي الحاج «لن» ١٩٦٠م، وترجم أدونيس مصطلح (قصيدة النثر) عام ١٩٦٠م في مقالته عن قصيدة النثر حسب مواصفات سوزان برنار، وتلاه مقال أنسي الحاج في العام نفسه ١٩٦٠م، حسب مواصفات سوزان برنار أيضًا. وترجمت أجزاء قليلة من كتاب سوزان برنار إلى العربية زهير مغامس ١٩٩٣م، لكن الترجمة الكاملة لهذا الكتاب صدرت في مجلدين عام ١٩٩٨ و٢٠٠٠م، بترجمة المصرية راوية صادق لأول مرّة. وهكذا أصبح كتاب سوزان برنار إنجيلاً وتوراة لكتّاب قصيدة النثر العرب، منذ عام ١٩٦٠م، والمفارقة المضحكة المبكية هي أنهم فعلوا ذلك قبل أن يقرأوا هذا الكتاب في الفترة (١٩٦٠ - ١٩٩٨)، حيث أصبحت سوزان برنار قدّيسة لا يمسّها أحد بنقد سلبي، ما داموا لا يعرفون هذه السيدة المتخفية باستثناء (الاسم، والسطور الأربعة) التي ترجمها عنها أدونيس وأنسي الحاج. وتمّ كل ذلك في أحضان مجلتي (شعر)، و(حوار)، و(ملحق جريدة النهار الأدبي) في بيروت مركز قصيدة النثر العربية، وهي منابر ذات صفة أيديولوجية يمينيّة، طائفية أحيانًا، متسترة بفلول المنشقين عن أيديولوجية (الحزب السوري القومي الاجتماعي) في مرحلته اليمينية في نهاية الخمسينيات، على الرغم من صدقية هذا

الحزب التاريخية. لهذا انشق خليل حاوي عن هذا الانشقاق لاحقًا. ووصف محمدُ الماغوط رئيس تحرير مجلة شعر يوسفَ الخال، بأنه (تشومبي الشعر الحديث)!. وأُعلنت فضيحة التمويل الأمريكي للشقيقتين: (حوار - المخابرات المركزية الأمريكية)، و(شعر - وزارة الخارجية الأمريكية) في منتصف الستينيات.

وهكذا بعد فترة الضجيج (١٩٥٤ - ١٩٦٤)، جاءت فترة الركود القاتل لقصيدة النثر (١٩٦٥ - ١٩٩٠)، ومنذ سقوط الاتحاد السوفيتي المدوّي، ومع صعود العولمة، وهيمنه الاحتلال الأمريكي عادت قصيدة النثر منذ أول التسعينيات وحتى اليوم ٢٠١٦م، لتحتل المقعد الأول في خريطة الإعلام العربي المكتوب والمرئي، واختلط الحابل بالنابل، بسبب ديمقراطية النشر! وهكذا فإن تأسيس قصيدة النثر، كان (سوريًا - لبنانيًا - فلسطينيًا). لكن الناقد المصري الدكتور محمد عبدالمطلب، يقول في عام ٢٠٠٩: «قصيدة النثر بلغت شيخوختها في شبابها»!

خاتمة

نحدد بدقة مظاهر (دكتاتورية الميديا) في مجال مناقشات قصيدة النثر:

أ- الترويج لرفض (أشكال الشعر الأربعة) الأخرى (العمودي - الشعر الحر التفعيلي - اللهجي - شعر الهجرة اللغوية)، وتشويه سمعتها.

ب- الصمت القاتل على الفساد الثقافي: (فوضى الاستنساخ) تحت شعار (ديموقراطية النشر!)، وانفصال النصوص عن التنظير.

جـ- منع الرأي الآخر.

د- التقديس الأعمى لـ (شكل) قصيدة النثر، حتى لو كان النص ركيكًا بلا مبنى، ولا منظور.

لقد حُسم النقاش حول مسائل عدّة، أهمها:

١- مصطلح (قصيدة النثر)، هو الواقع الفعلي، حتى لو حمل ظاهريًا النقيضين؛ لأن هذا الالتباس نفسه هو جوهر قصيدة النثر، انطلاقًا من مقولة: (خطأ شائع خيرٌ من صحيح مهجور).

٢- إذا أخذنا بالتعريف «قصيدة النثر... نصٌّ شعري تهجينيّ مفتوح على الشعر المنثور والسرد، وأشياء أخرى، وقد يصل إلى مستوى (النصّ الكشكولي المفتوح) إذا تداخل مع (النص الشعري الإلكتروني)»، فإنّ الحرية تصل إلى مداها الأرحب.

٣- لم تعد شرعية قصيدة النثر مطروحة للنقاش؛ لأنها شرعيةٌ فعلاً عبر آلاف المجموعات الصادرة بفعل ديموقراطية النشر.

٤- لم تعد مسألة (الوزن واللاوزن)، وهي عنصر واحد من عناصر الشاعرية مطروحة للنقاش إذا أخذنا أوصاف قصيدة النثر كما هي في واقع نصوصها المنشورة.

٥- مرجعية قصيدة النثر العربية في مرحلتها الحديثة - بتقديري - هي (النثر الفني) كما عند جبران خليل جبران ومي زيادة، و(الشعر المنثور) كما عند أمين الريحاني. وأكاد أجزم أن أمين الريحاني هو الرائد التاريخي لقصيدة النثر في مرحلتها الأولى ١٩١٠م.

٦- أعتقد أن قصيدة النثر أصبحت جنسًا أدبيًا مستقلاً، من نوع (جنس الحافة)، تحمل درجات شعرية عالية، وأساليب سردية، ولا أعتقد أن نوعًا أدبيًا له هويته الخاصة يمكن أن يتنازل عن هويته لصالح هوية أخرى؛ فالحرية ليست فوضى، ولها حدود.

٧- لعبت (شعرية الترجمة)، دورًا مهمًا في صياغة أساليب قصيدة النثر العربية.

٨- هل أجزم لأول مرّة بأن (الشعر المنثور) هو المرحلة الأولى في تاريخ قصيدة النثر، وأن أمين الريحاني في «هتاف الأودية» ١٩١٥م هو رائد قصيدة النثر الفعلي؟! وأن هناك مرحلة وسطى في الثلاثينيات والأربعينيات[٣٠].

خلاصة

من (المعلقات، والمقطعات، والتوقيعات) إلى (النص الكشكولي المفتوح)

١- المقطعات: عرفت المقطعة الشعرية بأنها عكس القصيدة الطويلة. فهي تمتاز بالقصر (أقلها ثلاثة أبيات). ويقول صاحب الأغاني، أن «أول المقطعات روي عن مضاض بن الحارث الجرهمي خال ثابت بن عدنان بن إسماعيل بن إبراهيم» (انظر: العطوي- ص ٣١). ونحن نعتقد أن هذه النشأة ذات طبيعة أسطورية؛ لأن صاحب الأغاني أراد أن يوغل في القدم في تأسيس تاريخ أسطوري للمقطعة الشعرية! لكن المقطعة برزت من خلال الأراجيز مثل: «نحن بنات طارق» التي تنسب إلى هند بنت بياضة، أو الزرقاء الإيادية. كذلك وردت المقطعة باستقلالية تامة في شعر شاعر العربية الأول امرؤ القيس الكندي. ومن صفات المقطعة الشعرية القصر، والإيجاز، والاستقلالية، والوحدة الموضوعية، والكثافة الشعورية، وهي بذلك تشبه التوقيعات الشعرية في بعض مواصفاتها. لكن العطوي يبالغ في وصف تأثير المقطعة الشعرية، حين يجزم بأن «تأثيرها أقوى من المطولات» (ص ٢٣٧)[٣١].

٢- التوقيعات الشعرية: فقد استوحيناها من اسم التوقيعات النثرية في العصر العباسي، ونحن نعرفها على النحو التالي:

• قصيدة قصيرة جدًا من نوع (جنس الحافة)، تتناسب مع الاقتصاد، والسرعة، وتتميز بالإيجاز والتركيز وكثافة التوتر. عصبها المفارقة الساخرة، والايحاء، والانزياح، والترميز. ولها ختام مفتوح قاطع أو حاسم، مدهش؛ أي أن لها قفلة تشبه النقفة المتقنة، ملائمة للحالة. تحكمها الوحدة العضوية فهي متمركزة حول ذاتها مستقلة، أو تكون مجتزأة يمكن اقتطاعها من بناء القصيدة الطويلة. وهي في شفافيتها وسرعتها تشبه ومضة البرق، لكنها ليست مائعة الحدود كالومضة، وتستخدم التوقيعة أحيانًا أساليب السرد. وكل توقيعة هي قصيدة قصيرة جدًا، لكن ليست كل قصيدة قصيرة... توقيعة.

٣- النص الكشكولي المفتوح: منذ انتشار الإنترنت، ووسائل التواصل الاجتماعي، حيث بدأ التحول التدريجي نحو الكتابة الإلكترونية، نلاحظ ظاهرة الاهتمام بتقليد (الهايكو الياباني) عند الشعراء الشباب، كما نلاحظ الاهتمام بكتابة النصوص القصيرة، حتى اختلطت قصيدة النثر بـ (القصة القصيرة جدًا)، ووصل التهجين إلى درجة ظهور ما أسميه بـ (النص الكشكولي المفتوح)، الذي هو تعبير عن ظاهرة (البيرفورمانس = التمثيل الأدائي) تقريبًا؛ فالنص الإلكتروني اختلط بالنص المكتوب الورقي، وهو في الحقيقة تعبير عن الحرية المطلقة في التهجين والحرية في أقصاها.

وهنا نقرر أننا نرفض عقلية التفاضل بين الأشكال الشعرية: (العمودي- الموشح- الشعر الحر التفعيلي - قصيدة النثر- الشعر اللهجي- شعر الهجرة اللغوية)، كذلك: (المقطعات- التوقيعات- النص الكشكولي المفتوح)، فكل شكل شعري له طعمه الخاص وبصمته الخاصة.

كما أن الصراع بين الأشكال، هو صراع شكلي، وبالتالي، لا فضل لشكل على آخر إلا بالمنظور والشكل معًا. فالشكل وحده لايقرر الأفضلية، إذن لابد من النظر إلى المنظور في النص، ودرجة إنسانية المنظور، هي التي تحدد حداثته من عدمها. وهنا نقرر ما قاله ريفاتير: «النص ولا شيء غير النص»؛ لأن المناقشات حول قصيدة النثر ما تزال تفصل التنظير عن النصوص وقد فقدت هذه المناقشات سحرها الخاص الذي إستمر أكثر من نصف قرن.

الهوامش

١- أفلاطون: الجمهورية، ترجمة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.
٢- أرسطو: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣.
٣- رولان بارت: **التحليل البنيوي للسرد**، ترجمة: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقّار، ضمن كتاب: **طرائق تحليل السرد الأدبي**، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، الرباط، ١٩٩٢، ص٩.
٤- نفسه، ص٣٥.
٥- جيرار جُينيت: حدود السرد، ترجمة: بن عيسى بو حَمالة، في (**طرائق تحليل السرد الأدبي**)، ص٧١.
٦- نفسه، ص ٧٦، ٧٧.
٧- سعيد يقطين: **تحليل الخطاب الروائي**، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٣، ص٤٠.
٨- جيرار جينيت: **مدخل لجامع النص**، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، منشورات توبقال، المغرب، ط٢، ١٩٨٦، ص ٥-٩٠.
٩- جوليا كريستيفا: **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، منشورات توبقال، المغرب، ١٩٩١، ص١٣.
١٠- نفسه، ص٧١.
١١- نفسه، ص٧٦.
١٢- رومان جاكوبسون: **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنّون، منشورات توبقال، المغرب، ١٩٨٨، ص٢٤.
١٣- جيرارجُينيت، مرجع سابق، ص١٧.
١٤- سعيد يقطين، مرجع سابق، ص٤١.
١٥- مصطفى الجوزو: **نظريات الشعر عند العرب**، الجزء الأول، دار الطليعة، ط٢، ١٩٨٨، بيروت، ص ١٦، ١٧.
١٦- محمد عبيدالله: **القصص في الشعر الجاهلي**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمّان، آذار ١٩٩٨، ص٢.
١٧- نفسه، صص ١٨٧، ١٨٨.
١٨- نفسه، ص ١٨٩.
١٩- نفسه، ص ١٩١-١٩٥.
٢٠- ميخائيل باختين: **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، منشورات توبقال، المغرب، ١٩٨٦، ص٣٨٧.
٢١- رشيد يحياوي: **مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية**، منشورات أفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩١، ص٨٥.
٢٢- محمد سعيد إسبر: **ديوان الحب العربي**، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٩٠، ص٢٤٠.
٢٣- **ديوان بدر شاكر السيّاب**، منشورات دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص٦٢٥.
٢٤- **ديوان صلاح عبدالصبور**، منشورات دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص ٢١٣-٢١٦.
٢٥- نزارقباني: **الأعمال الشعرية الكاملة**، منشورات نزار قباني، بيروت - باريس، ط١٥، ٢٠٠١، ص٦٩٩، ٧٠٠.
٢٦- غاوكيسنغيان: **جبل الروح** (رواية)، ترجمة: غسّان السيّد وَوائل بركات، دار نينوى، دمشق، ٢٠٠١، ص٤١٨.
٢٧- عباس بيضون: **مختارات من نصوصه بالعربية والإنجليزية** (٢٥ صفحة)، منشورات مهرجان روتردام، هولندا، ٢٠٠٣، ص ١١، ١٢.

(وِفْقَ منهجية إدوارد سعيد الطباقية، لابُدّ من الإشارة إلى المكبوت في النصّ، وهو «الدعاية لثقافة السلام»، ولم نشأ مناقشة هذه المسألة في متن البحث، حتى لا ينحرف البحث عن هدفه الأساسي، وهو: مناقشة السرد الشعري في الأنواع الأدبية. فالمناقشة لمنظور مثل هذه النصوص، تتم في مكان آخر. ويمكن الإشارة أيضًا إلى أنَّ شاعرًا آخر هو عصمت

شعـريـة الحــوار

لطيف زيتوني*

قام تصنيف الأنواع منذ القديم على معايير متعددة ومختلفة، شكلية وتيمية وقولية وبراغماتية. وعلى هذا المعيار الأخير بنى أرسطو تمييزه بين أنواع المحاكاة التي ينتمي إليها الحوار. وما زال معيار النوع - على الرغم من الانتقادات واختلاف الاجتهادات - عاملاً أساسيًا في كتابة النصوص وتلقيها وتعليمها وتصنيفها وقراءتها وتحليلها وتقييمها والتعامل مع مضمونها، وفي طبيعة الخلاصات المستخرجة منها، ولكن الأنواع كالأفراد، تموت وتولد؛ فقد دفن الأدب الكثير من الأنواع التي كانت رائجة في الماضي والتي عرضت لنا تواريخ الآداب خصائصها ونماذجها، واحتفل بولادة أكثر من نوع جديد ضمن منظومات الأجناس الأساسية القائمة؛ لذا لا يسع دراسات النوع أن تغمض عينيها عن هذه الحياة التي تمور في الأدب، فهو كالنهر المتدفق يسير عادة ضمن مجراه، ولكن قد يفيض عنه أحيانًا فيغامر نحو آفاق مجهولة، ويفتح له مجاري جديدة.

لا توجد - في الوقت الراهن - نظرية سيميائية للحوار أو شعرية للحوار الأدبي. فما زالت الدراسات التي تتناوله تواجه صعوبة ظاهرة في الفصل بين ما يعود إلى النوع وما يعود إلى الأسلوب، أو إلى طريقة التعبير لاسيما الفلسفي، أو إلى الوحدات النصّية... إلخ، مما جعل بعض الدارسين يرَونه أشبه بظاهرة لا بنية لها ولا وظيفة على مستوى النص؛ لهذا لا بد من النظر في الحوار، والبحث عن خصائصه النوعية، ومحاولة تصنيفها. ثم لا بد من التوسّع في البحث لكشف خصائص نوعية ثانوية تسمح بالكلام، لا عن الحوار كنوع، بل عن أنواع متعددة من الحوار. وهذا البحث يتطلب كشف علاقة الحوار بأصله الشفهي، ودراسة وجوه العلاقة بين الحوار الشفهي والخطي، وبيان المسافات المختلفة بين استعمالاته المسرحية والسردية، ثم النظر المقارن في النصوص الحوارية المتنوعة لملاحظة المميزات الثابتة التي تسمح بتوصيف الحوار وتصنيفه كنوع.

يعود اختلاف النقاد في مقاربة الحوار إلى أنه ليس مستقلا في كل النصوص التي يظهر فيها. فإذا كان هو عماد التأليف المسرحي، فإنه مبعثر في التأليف السردي، ولكن هل تتغير طبيعته إن هو شارك غيرَه في النص؟ لقد كان المسرح الكلاسيكي مسرحًا شعريًا، فهو شعر وحوار وحكاية معروضة

* أستاذ السرديات والنقد، الجامعة اللبنانية الأميركية LAU، لبنان.

غير مروية، فلماذا نعتبر الحوار تابعا والباقي نوعا؟ وبماذا يختلف الحوار في الرواية والمسرحية والسينما والحياة الحقيقية؟ هل الخلاف قائم في الطبيعة أو في الأسلوب أو في الأداء ؟

الواقع أن دراسة الحوار ما زالت تحبو في النظريات السردية والمسرحية التي حصرت اهتمامها طويلا في البنية، وحصرت البنية في عدد محدود من العناصر، وساوت بين الأحداث والأفعال، مع أن الحدث يمكن أن يكون كلاميًا أيضًا. وأدى هذا التوجّه إلى تأخّر البحث النظري في الحوار، فاستمرت دراسته تجري وفق مفاهيم جزئية تغيّب المكتسبات التي حققتها نظريات الخطاب الحديثة، وفي طليعتها البراغماتية.

كما أن هذه الدراسات في الغالب ما تنظر إلى الحوار الروائي كلحظة بسيطة ضمن زمن الحبكة، وتتجاهل أن الإضمار Implied / Sous-entendu من وظائف الحوار، وأن الوظيفة الإيديولوجية للرواية ما عادت تتحقق من خلال القول الصريح، بل المضمر. وتنسى أيضًا أن الحوار ليس جزءًا بسيطًا من الأحداث، بل هو لعبة الخطاب؛ لأن بإمكانه أن يحمل كل النزعات والعواطف والأفكار والمواقف التي يصوّرها النص.

وأهمية الحوار تتجاوز وظائفه النوعية المباشرة إلى الدور الذي يؤدّيه للغة، فالرواية لا تضع الكلام المتبادل على مسرح الأحداث إلا بعد أن ترسم تصورًا له. فنقل الكلام، وهو شفهي، إلى الرواية، وهي خطية وأدبية، يفرض على الرواية التفكير في أمر اللغة، وفي رسم التصورات التي تسمح بهذا النقل ضمن حدين:

- مراعاة قواعد اللغة.
- المحافظة على الخصائص الحيوية للخطاب الشفهي.

فإذا صح أن الشخصية الفاعلة تحتل قلب الخطاب الروائي، فإنه يصح أيضًا أن ننظر إلى كلامها بوصفها مادة يحسن بالبحث السردي أن يتأمل فيها. لقد بدأ هذا التأمل بالفعل في بداية القرن التاسع عشر، ولكن صرامة الإطار النظري، الشعري والسيميائي، الذي يحكم الدراسات السردية قلّل من إقبال الباحثين على دراسة الحوار الروائي وتصوراته (Xanthos, 108).

من جهة أخرى، تضاعفَ اهتمامُ الكتّاب، في القرن العشرين، بأسلوب المحادثة نظرًا إلى حيويته وإلى ما يثيره من تخيلات. حدث ذلك في غمرة الجدل حول أزمة الرواية وسبل الخروج منها. وكان الحل الذي اختاره الروائيون الجدد هو اختبار أساليب جديدة: أسلوب التحقيق، والحوار مع الغائب، والحوار الداخلي. وفي كل هذه الأساليب يغلب الحوار على السرد، وتتحوّل الرواية من الأحداث إلى الأقوال، فلا تعود تركز على عرض ما وقع، بل على ما يقال عنه في الحاضر (Boblet, 56).

أما أكثر ما تم البناء عليه فكان البحث في الذاكرة. لكن هذا البحث، سواء في الذاكرة الجماعية أو الفردية، لم يجرِ بأسلوب علمي أو موضوعي، بل بروح عاطفية صَريحة. فصور الماضي الفاعلة في ذاكرة الحاضر تلعب دورًا أساسيًا في تعريف المرء بنفسه، ومن خلالها يكتشف الإنسان فرديته والظروف التي وفّرت لهذه الفردية إمكانية التكوّن والتطوّر (Hamel, 15).

والذاكرة هي مرجعنا في تحديد ذواتنا والعالمَ وموقعَنا داخلَ العالم، ولكنها ليست حفظًا أمينًا وشاملاً للواقع، بل بناءٌ له. إنها بناء لعناصر مختارة من ماضينا، وفق سُلّم أولويات غايته تكوين هوية. لا مجانية في عمل الذاكرة. وإذا كان حفظنا لماضينا شديد الأهمية؛ فلأن فقدانه يعني فقدان الهوية؛ أي خسارة الفرد إمكانية اكتشاف خصوصيته داخل المجتمع، وخسارة الجماعة خصوصيتها داخل العالم (Hamel, 16).

إن بناء هوية الفرد من خلال بناء الذاكرة، هو ما يعبّر عنه النقد باسم «البناء السردي للذات». وقد شغل هذا البناء الأدب الأوروبي طيلة النصف الأول من القرن العشرين. وهو لا ينفصل عن المحاولات الصريحة لكتابة السيرة الذاتية، واليوميات، والتخييل الذاتي. وقد تحوّل بناء الذات، في كتابات بعض الأعلام، إلى موضوعة للكتابة، وأحياناً إلى تيمة أدبية كثيراً ما لامست سيرة الكاتب وتقاطعت مع حوادث حياته. وهذا التداخل جعل النقاد يحتارون في تحديد النوع الأدبي لبعض الكتب، وفي التعامل مع بعض الروايات التي يسمي فيها المؤلف بعض شخصياته باسمه أو بجزء منه أو بالحرفين الأولين منه. فإن الكتّاب الغربيين طوّروا لاحقًا توظيفهم للذات، وأخضعوها لاختبارات تنحو منحىً مختلفا. فقد انصرفوا عن بناء الذات التاريخية وأنكروها واعتبروها آلة فارغة أو وعاء لا قعر له، ووصفوا الهوية الذاتية بأنها تخييلية أو مبنية على ذاكرة مثقوبة. لكن تفتيت الذات لم يكن سوى مرحلة مؤقتة مهّدت للوصول إلى بناء حر لهذه الذات، وفق ما قاله هيرمان هسه: إننا نكشف لمن مرّ بمرحلة تفتيت الذات أنه حرّ في إعادة ترتيب أجزائها متى شاء، وبأي نظام شاء، وأن بإمكانه بهذه الطريقة القيام بألعاب لا حدود لتنوعها. فمثلما يبتدع الكاتب من عدد محدود من الأشكال نصًا دراميًا كاملاً، يمكننا أن نبتدع من فُتات حياتنا مجموعات وألعابًا وحبكات ومواقفَ جديدة (Mattiussi, 99).

ولكن الروايةَ، بعدما بحثت عن الفردية، عادت فبحثت عن توأمها: الثنائية. وهذه ليست رحلة من الذات إلى الآخر، بل رحلة من الآخرصوب الذات. فالإنسان لا يكتشف ذاته إلا من خلال الآخر وبالمقارنة به. والآخر هو المفتاح الذي تستخدمه الذات لفهْم نفسها، وهو المعيارالذي تقيس به طاقاتها الفكرية والجسدية، والمكان الذي تستقي منه وتصب فيه محمولها العاطفي.

يقول ميلان كونديرا في كتاب «الوصايا المغدورة» إن الحكاية، وهي المُشكّل الرئيس لخيالنا الأخلاقي، ضرورية لتشكيل مفهومنا للحقوق ولدفاعنا عن هذه الحقوق. فالمجتمع الغربي يقدّم نفسه عادةً بوصفه مجتمع حقوق إنسان، لكنّ الإنسان في الغرب لم ينل حقوقه إلا بعد أن يحقّق ذاته بوصفه فردًا. فحين نظر إلى نفسه بوصفه فردًا، نظرالآخرون إليه بوصفه فردًا. وما كان هذا ليحدث لولا التجربة الفنية الأوروبية الطويلة، وخصوصًا التجربة الروائية التي علّمت القارئ أن يكون معنيًا بالآخر، وأن يحاول تفهّمَ الحقائق التي تخالف اعتقاده (Kundera,7).

الدفاع عن الحقوق الفردية ليس عملا أنانيًا. فالفرد، حتى حين يدافع عن حقه الشخصي، يدافع عن حق كل صاحب حق مماثل. كتب جان بول سارتر في تقديمه للعدد الأول من مجلة «الأزمنة المعاصرة» أن وجود العامل في المصنع ليس «كوجود الشجرة أو الحجر؛ لأنه هو مَن يصنع من نفسه عاملاً. صحيح أنه خاضع تمامًا لظروف طبقته وراتبه وطبيعة عمله، وهذه الظروف تكيّفه حتى مشاعره، وحتى أفكاره، فإنه هو مَن يقرّر معنى ظروفه، وظروف رفاقه، وهو الذي يمنح الطبقة العاملة مستقبلا من الذل المتواصل أو من الفوز والنصر، تبعًا لاختياره لموقعه مهادنًا أو ثائرًا. وهذا الاختيار هو مسئول عنه. فليس حرًا في ألا يختار: إنه ملتزم، وعليه أن يراهن، والامتناع خيار»[1]. وبناء على هذه المسئولية حمّل سارتر كلًا من الروائيَين غوستاف فلوبير، وإدمون دوغونكور تبعةَ القمع الذي تلا اندلاع عاميةِ باريس؛ لأنهما لم يكتبا سطرًا واحدًا لمنع هذا القمع.

هذه المسئولية عن الآخر هي التي تجعل من الإنسان كائنًا اجتماعيًا. وهذه الصفة الاجتماعية هي التي تضع الفرد في حال حوار دائم مع الآخر؛ لأن مشاركة الآخر في العيش لا تكون من دون حوار معه.

تعريف الحوار وشروطه

جاء في «لسان العرب» لـ ابن منظور، و «أساس البلاغة» لـ الزمخشري، و «المعجم الوسيط» من إعداد مجمع اللغة العربية في القاهرة، في مادة حور: حاوره: راجعه الكلام و جاوبه.

أما الحوار في الاستعمال فيدل على أمرين: فعل الحوار؛ أي تبادل الكلام، ومادة الحوار، وهي الكلام المتبادَل. مثلما يدل القول على فعل القول ومقول القول. لكنّ القول لا يتطلب التبادل، بل يفترض وجود مخاطب ولو كان عين المتكلمَ. فالقول يبقى قولاً سواء أكان المخاطب مستمعًا أم غير مستمع، منتبهًا أو غير منتبه، فاهمًا أو غير فاهم. أما الحوار فلا.

إن التعريف الشكلي الذي تقدمه المعاجم العربية القديمة والحديثة، ومثلها المعاجم الفرنسية والإنجليزية، لا يحدّد الحوار، بل يحدّد ظاهرةً أوسع منه هي تبادل الكلام. هناك أشكال كثيرة من تبادل الكلام، مثل الجدل والمحادثة والمقابلة والاستجواب. فهل هي جميعًا من ألوان الحوار؟ وكيف نميّزها لنصل إلى تحديد الحوار؟

إذا أخذنا بمكونات المعنى، وقارنا بين هذه الأشكال، أمكننا أن نجد ستّ سمات دلالية تشكّل شروطا ضرورية لتعريفه:

الشرط الأول: المداورة:- وهي سمة جامعة لأشكال التبادل كلها، وقائمة في التعريف المعجمي للحوار بمعنى تبادل الكلام، وهي تفرّق بين الكلام المتبادَل والكلام الأحادي «الصوت»، مثل المحاضرة، والخطبة... إلخ.

الشرط الثاني: التماسك:- وهو ربط أجزاء الكلام وتوجيهه نحو غايته. وهذا من صفات التبادل الجدي. لهذا نجده في الجدل والحوار والاستجواب والمقابلة، ولكنه قد يغيب عن المحادثة. فالمحادثة تقوم على الشفوية، والعفوية، والتنقل بين الموضوعات. أما إذا تخلت عن عفويتها، وعن تشتُّتِ موضوعاتها، وفقدتْ الطابعَ الودي، وتحوّلتْ إلى مخاصمة، فإنها تستعير أدوات الجدل، ولا سبب يدعو عندئذ إلى تمييزها عنه.

الشرط الثالث: التكافؤ:- وهو يظهر في الغالب في المحادثة، ولكنه يغيب عن المقابلة والاستجواب. فهذان النوعان الأخيران يتشابهان في اعتمادهما على صيغة السؤال والجواب؛ أي على عدم التساوي في كمية الكلام المتبادل، وعلى ثبات المواقع، فلا تتغير هوية السائل ولا المجيب. وعلى تفاوت موقعي الطرفين. فالسائل في المقابلة يشغل مبدئيًا موقعًا أدنى من موقع المجيب، بينما السائل في الاستجواب (المحقق أوالمحلل النفسي) يحتل موقعًا أرفع (أقوى) من موقع المجيب (المتهم أو المريض). فإذا أضفنا هذا التفاوت إلى سمات أخرى- مثل لهجة السؤال، والغاية من التبادل، وصفة السائل، ومكان الحدث... إلخ - أمكننا تمييز المقابلة من الاستجواب من جهة، وتمييزهما معا من سائرأشكال تبادل الكلام التي لا تفترض التفاوت، من جهة أخرى. أهمية معيار التكافؤ تظهر عند غيابه: فإذا واجه الصحافي الشخصية التي يقابلها وعبرّ عن آراء تخالف آراءها واستدرجها إلى الرد على آرائه، تغيرت صيغة السؤال والجواب، وزال التفاوت بين الطرفين، وتحولت المقابلة إلى حوار.

الشرط الرابع: المحاجّة:- وهي استخدام سلسلة من الأدلّة تُفضي إلى نتيجة مقصودة. تظهر المحاجّة عندما يحاول المتكلم التأثير في المخاطب، واستدراجه إلى السير نحو الغاية التي يضمرها. ويحقق المتكلم هذا التأثير من خلال استخدامه أساليب التدرّج المنطقي: التقدم من السبب إلى النتيجة أو التراجع من النتيجة إلى السبب. يكثرلجوء المتكلم إلى هذا الأسلوب أو يقل حسب العلاقة التي تربطه بالمخاطب، وطبيعة الموضوع الذي يدور حوله الكلام. وتغيب المحاجّة في المقابلة والمحادثة، وتظهر قليلاً في الاستجواب، أما مكانها الطبيعي فهو الجدل والحوار.

الشرط الخامس: مَسْرَحَة الأقوال:- ينحو التبادل عادة نحو الطابع المسرحي؛ لأن الحدث الحواري مكوَّن من الأقوال لا من الأفعال؛ ولأن المتكلم ليس واحدًا، بسبب التناوب على الكلام الذي يجعل الأدوار متغيرة متبادلة لا ثابتة. وتسمح مسرحة الأقوال بتحويل الأفكار المجردة إلى شخصيات حية، ويخلق تفاعل بينها يسمح بكشف أبعادها، وحدود انفتاحها أو انغلاقها. كما تسمح بمتابعة ما يصيب هذه الأفكار من تحوّل، ومدى تكيّفها مع الواقع، ومدى قدرتها على إقناع السامع. هذه المسرحة تنطبق كثيراً على الحوار، وتنطبق بدرجة أقل منه على الجدل الذي يسعى إلى إحداث تطوّر في الأفكار، ولكنها لا تنطبق على المحادثة التي لا تركز على الأفكار، ولا على المقابلة التي تكتفي بعرض الأفكار، ولا على التحقيق الذي لا يهتم بالأفكار بل بالمعلومات الموجودة في ذاكرة الشخصية المحقَّق معها.

الشرط السادس: الغاية:- إذا كانت غاية المقابلة هي الإضاءة على الضيف وأعماله وأفكاره، وغاية التحقيق هي الحصول على معلومات، وغاية الجدل هي غلبة رأي على رأي آخر، فإن غاية الحوارهي البحث عن الحقيقة من خلال تبادل المعرفة واحتكاك الأفكار. هذه - على الأقل - هي الغاية التي رسمها له أفلاطون على لسان سقراط في كتابه «جورجياس»[٢]. فهل يمكن تطبيق المفهوم الفلسفي على الحوار الروائي ؟

لو نظرنا في كتب النقد، خصوصا نقد الرواية، لوقعنا على مصطلح واحد يعبر عن أشكال التبادل كلها، هو (مصطلح الحوار). مع أن الشخصيات في الرواية، كالناس في عالم الواقع، تتحاور وتتحادث وتتجادل وتتقابل وتتعرض للمساءلة والتحقيق؛ لهذا لا يمكن نقل تعريف الحوار من الفلسفة إلى الرواية، بل لا بد من أن يتسع هذا التعريف ليشمل كل الأشكال التي ذكرناها. وأرى أنه لا بأس من الأخذ بالتعريف اللغوي الذي يساوي بين الحوار وتبادل الكلام، على أن يضاف إلى ذلك - في تعريف الحوار الروائي- أنه تبادل خطي، مكتوب. فالحوار الروائي - خلافًا للحوار الشفهي والمسرحي - محاط بالسرد الذي يعتمد اللغة الأدبية وأساليب الكتابة الأدبية. وهذا يفرض عليه شروطًا وقيودًا، وينيط به وظائف لا وجود لها في الحوارات الأخرى.

النص المسرحي والنص الروائي

من حيث المبدأ، تعتمد المسرحية على العرض بينما تعتمد الرواية على السرد. والمسرحية معدّة للتمثيل وتكتمل به، ولكن الرواية تكتفي بالقراءة. غير أن هذا المبدأ لا يمكن أن ينسينا النصوص المسرحية التي لم تكتب للتمثيل بسبب طبيعة أسلوبها أو تصويرها أو موضوعها... إلخ. من هذه النصوص كتاب «السائح والترجمان» لـ توفيق يوسف عواد، الذي تداخلت فيه الأنواع إلى الحد الذي جعل المؤلف يصدّره بالقول: «أمسرحية هي؟ إذن، تمنيت لها ممثلين على مستوى الآلهة الذين في الإنسان» (عواد، ٤٥٥). ومنها أيضا بعض مسرحيات توفيق الحكيم - «أهل الكهف»، و«شهرزاد»، و«بيجماليون» - التي سمّيت باسم المسرح الذهني؛ لأن المؤلف أقامها داخل الذهن بعدما حول الممثلين إلى أفكار وألبسهم أثواب الرموز، فاستحقت أن تظل بعيدة عن التمثيل؛ لأنها لا تصلح للتمثيل، أو على الأقل لا تصلح للتمثيل بالشكل المتعارف عليه اليوم (الحكيم، ٨٦٣).

وخلافا لما قد يظنه كثيرون، يبدو أن عدد قرّاء النصوص المسرحية أكبر من عدد مشاهديها. فالطلاب الذين يدرسون المسرح الكلاسيكي في مدارسهم وجامعاتهم يطّلعون على هذا المسرح من خلال النصوص لا العروض الفنية. هذه حالنا مع روائع المسرح اليوناني، ومع مسرحيات شكسبير، وموليير، وراسين، بل هذه حالنا مع مسرحيات كبار كتّاب المسرح العربي.

ولو حاولنا أن نعقد مقارنة بين النص المسرحي والنص الروائي لوجدنا:

١- أن النص المسرحي حواري؛ لأنه منقول بأصوات الشخصيات، بينما النص الروائي سردي؛ لأنه منقول بصوت الراوي، ولكننا لو دققنا في الأمر لوجدنا أن الأنواع السردية (الأقصوصة خصوصا) يمكن أن تكون حوارية أيضا، ومثالنا أقصوصة «جنة الأطفال» المنشورة ضمن مجموعة «خمارة القط الأسود» لـ نجيب محفوظ. ولوجدنا، من جهة أخرى، أن المسرحية يمكن أن تتضمن حكايات ثانوية مرويّة على لسان بعض الشخصيات، مثل: (ايسمين أو الجوقة في مسرحية «بيجماليون» لـ توفيق الحكيم) مما يحوّل هذه الشخصيات إلى رواة.

٢- أن الناس لا يقرأون النص المسرحي بطريقة واحدة. فالممثل يقرأه ليطّلع على دوره، ويحفظه ليتقمص الدور نفسيا وسلوكيا، والمسؤول عن الديكور يقرأ الإرشادات - أكثر مما يقرأ الحوار- في بداية المشاهد ليرسم فضاءات ملائمة للأحداث ومطابقة لتصوّر المؤلف، والمخرج يقرأ النص ليرسم ذهنيا تصوره للعرض، ويدوّن الملاحظات المختلفة المتعلقة بكيفية نقله من إطار الكلمة الجامدة إلى إطار الحركة الحية، ومن فضاء الكتاب إلى فضاء الخشبة. كل هؤلاء يقرأون النص بمنطق العرض. أما القرّاء الذين لا يعملون في المسرح فيقرأون النص بوصفه حكاية، ويتعاملون مع الإرشادات باعتبارها جزءا متمما للحوار وظيفته توجيه قراءتهم وتخيّلهم للمشاهد. فليست الإرشادات المسرحية عمليا سوى معطيات سينوغرافية شبيهة بما يجده القارئ في الحوارات الروائية.

٣- أن أصوات الشخصيات المتحاورة في النص المسرحي المقروء ليست مسموعة مباشرة، بل مداورة من خلال راو متخيل، تماما كما هي الحال في الحوارات الروائية.

٤- أن المسرحية تستغني عن الراوي لأنها تعتمد على الحوار بين الشخصيات؛ وقياسًا على ذلك، حين تكثر المشاهد الحوارية في النص الروائي أو تطول، يتولّد لدى القارئ الشعور بغياب الراوي، وتراجع سلطته على النص، وتراخي قبضته عن الحكاية وضعف تحكّمُه بمنظورها.

٥- أن بعض الإرشادات المسرحية وصفية جامدة تقتصر على رسم الديكور، أو على رسم حالة الشخصية الجسدية و/أو النفسية في أثناء تبادل الكلام، وبعضها سردية تروي أفعالا تقوم بها الشخصيات في أثناء الحوار. وهذا تماما ما تقدمه سينوغرافيا الحوار الروائي.

٦- أن الإرشادات المسرحية تختلف عن الإرشادات السردية في زمن أفعالها: ففي حين يعتمد النص المسرحي عادة الزمن المضارع للحاضر، يستخدم النص السردي الزمن الماضي.

٧- أن الارشادات داخل الحوار المسرحي تسبق دائما الجزء المتعلق بها من الحوار، في حين يمكنها أن تسبقه أو تتأخر عنه في الرواية. وتأخير الإرشاد يخالف منطق القراءة؛ لأنه يدفع إلى قراءتين متتاليتين: الأولى حرة، والثانية موجّهة.

٨- أن بعض الإرشادات المسرحية تبدو غير قابلة للتنفيذ، وبالتالي لا يمكن اعتبارها موجهة إلى منفّذي العرض. فهل يمكننا اعتبارها موجهة لقرّاء النص؟

٩- أن الإخراج الطباعي للنص الحواري في الرواية أصبح شبيها بطباعة الحوار المسرحي من حيث فصل الحوار عن السرد، وفصل كلام الشخصية عن كلام الشخصية الأخرى وكتابته في سطر مستقل، واستخدام الشَّرطة مكان فعل القول... إلخ.

يمكننا استنتاج أن النص المسرحي المقروء يشبه كثيرا النص السردي. وهذا يعني أن بإمكان المسرحية والرواية أن تتبادلا العناصر التقنية، فتستعير المسرحية بعض تقنيات السرد، ويستعير السرد شيئا من تقنيات المسرح.

العرض والسرد: التقنيات الحوارية المشتركة

ما ذكرناه من ملاحظات قادتنا إليها المقارنة بين النصين يجب ألّا ينسينا الأساس: وهو أن العمل المسرحي أوسع وأكمل من النص، وأن المسرحية تقدم نفسها من خلال التمثيل، وتتطوّر من خلال ردّات فعل المشاهدين في أثناء العرض. ومن يعدْ إلى تاريخ المسرح اليوناني يجد أن النصوص التي وصلتنا منه هي إجمالا تلك الفائزة في المسابقات التي كانت تجري سنويًا في عيد ديونيسيوس. فقد كان من جوائز المسابقة أن المسرحيات الثلاث الأولى تحصل على حق حفظ مخطوطاتها في محفوظات الدولة الرسمية. فما لم تحفظه الدولة ضاع إجمالا؛ لأنه لم يكن في الأصل معدا للقراءة. هذا يعني أن السبيل الوحيد الذي كان متاحًا للاطلاع على المسرحية والحكم على جودتها كان مشاهدة عرضها.

المسرحية، إذن، تكتب للتمثيل، على الرغم من الاستثناءات القليلة التي أشرنا إليها. وإذا كانت مقارنة النص الروائي بالنص المسرحي مشروعة، فإن مقارنة العمل الروائي المنشور بالعمل المسرحي المعروض أمر مختلف؛ لأن العرض لا يقدم النص وحده، وليس هو عمل فرد واحد.

١- هناك تقنية مشتركة بين الحوار الروائي والمسرحي سبق الحديث عنها، هي الإرشادات. وهي موجودة في المسرحية لضبط الإخراج والتمثيل والديكور، فتظهر في النص وتغيب في العرض، ولا يبقى منها سوى نتائجها. وهي موجودة أيضا في الرواية ضمن المعلومات السينوغرافية التي يقدمها الراوي، وتتحوّل بعد القراءة من ضابط للإخراج إلى الإخراج نفسه؛ لأن القارئ يتولى أدوار العرض كلها ودور المشاهد معا. ولا يمكن اعتبار الإرشادات السردية أو المسرحية كلاما دخيلاً على المشهد الحواري إلا إذا حصرنا معنى المشهد بالكلام المتبادل بين الشخصيات. أما إذا اعتبرناه جسمًا متكاملاً يضم الكلام والحركة وفضاء الحدث وزمانه، فإن الإرشادات تصبح جزءًا أصيلاً منه.

٢- وهناك تقنية مشتركة ثانية هي الحديث الجانبي، «وهو كلام تلفظه إحدى الشخصيات مخاطبة نفسَها أو مخاطبة شخصية أخرى، ويُفترض به أن يُهمس همسًا لكيلا تسمعه شخصية أخرى قريبة» (إلياس، ١٦٨). ولهذا الكلام «وظيفة إبلاغية تتوجه فعليًا إلى المتفرّج لتعريفه بالنيات الحقيقية لبعض الشخصيات وخاصة مشاريع الانتقام» (إلياس، ١٦٨).

وتلجأ المسرحية إلى هذه التقنية في النصوص الكوميدية، بينما تلجأ إليها الرواية في الغالب، في النصوص السياسية التي تصور المواجهة بين خصمين.

هذه - مثلا - رواية «الصبّار» لـ سحر خليفة تعرض استجواب جندي إسرائيلي لمواطن فلسطيني على حاجز حدودي:

«- وأين ذهبتَ خلال السنوات الخمس؟ هل ذهبت إلى الجزائر؟

- نعم.

- ولماذا ذهبت إلى الجزائر؟

- وتجمركون الجزائر أيضا؟

- ماذا قلت؟

- لا شيء» (خليفة، ١٦).

وفي مكان آخر من الرواية يحقق الجندي الإسرائيلي مع والدة أحد المقاومين الفارين ليعرف مكان وجوده:

«- وماذا تريد؟ الدار أمامك فتّش كما تريد. أسامة في عمان. إذا كنتَ تريده فاتبعْه.

هزّ رأسه. دمدم.

- ستتبعه إلى عمان، أتظنينها صعبة؟

ابتسمتْ .. نسيتم الكرامة!

بلطف: لماذا ابتسمت يا ست؟ هزّت مسبحتها. واصلت دمدمتها. ولَم تجب» (خليفة، ١٦).

هذان المثَلان يقدّمان لونيْن من الحديث الجانبي:

الأول: منطوق، ولكنْ همسًا بحيث سَمع الآخر الهمس ولم يفهم الكلمات.

الثاني: غير منطوق، يجري في ذهن الشخصية، ولكنّ أثره انطبع على وجهها بصورة ابتسامة لفتت الآخر فسأل عن سببها.

في المسرحية يسمع الجمهور كلُّه الكلام المهموس، ولا تسمعه الشخصية الأخرى على المسرح. وهذه مفارقة. وفي الرواية يعرف القُراء كلهم ما يجول في ذهن الشخصية، ولا تعرف بذلك الشخصية الأخرى. وهذه مفارقة مثلها.

الحديث الجانبي في المسرح يبرره العُرْف، أما في الرواية فيسوّغه وجود الراوي العليم الذي يعرف ما يدور في ذهن الشخصية، وما يجري خارجها، ولا يفوته شيء من أمرها.

٣- وهناك تقنية مشتركة ثالثة هي التوجّه إلى الجمهور من خلال إلغاء الفاصل بين المسرح والمشاهدين، أو ما يسمى هدْم الجدار الرابع. وقد استخدمتها الرواية أيضًا في إطار ما أسميتُه بالتسلّل، وهو تدخّل الراوي أو إحدى الشخصيات في مجرى عالم لا تنتمي إليه. يحدث هذا حين يتوجه الراوي إلى القارئ داخل الحكاية، أو حين تدعو شخصية من الحكاية القارئَ إلى مساعدتها. وقد استخدم الروائيون أشكال عدة من التسلل، منها: تسلل المؤلف وتسلل الراوي وتسلل الشخصيات.

المثال على الشكل الأول نجده عند ستيرن حين يتوسل المؤلفُ قارئَ روايته مساعدةَ إحدى الشخصيات على دخول السرير. والمثال على الشكل الثاني نجده كثيراً في الروايات العربية الأولى[٣]: (لنتبع البطل إلى الغرفة المجاورة ونرَ..). والمثال على الشكل الثالث نجده عند كورتزار الذي يقدم حكاية رجل قتلته إحدى شخصيات الرواية التي يقرؤها (زيتوني، ٥٢-٥٣).

غير أن هذه التقنية ما كانت لتجد مكانًا لها في النص المسرحي لو لم يكن النص مجالَ حوار أوسع بين المؤلف والمشاهدين. وما كان لها مكانٌ في النص الروائي لو لم يكن النص مجالَ حوار بين الشخصيات، وبين الراوي والمروي له، وحوار أوسع بين المؤلف والقارئ. وهذا الحوار ليسَ مجرد افتراض. ففي المسرحية كثيراً ما يدفع تفاعل المشاهدين مع كلام الشخصية إلى تشجيع الممثل على الارتجال. وارتجالُ الممثل يدفع الممثلَ الآخر المُنخرط في محاورته إلى الارتجال أيضًا. يحدث هذا كثيراً في المسرح الشعبي المصري حيث تتواصل الإضافات مع تواصل عرض المسرحية إلى أن يتحوّل النصّ بعد بضعة أشهر من العرض إلى نصّ مشترك[٤] بين المؤلف والممثلين (والجمهور؟).

٤- وهناك تقنية مشتركة رابعة، هي الحوار بين المؤلف والقرّاء. وهو يبدأ في ذهن المؤلف أثناء التأليف، ثم يؤثر في اختياره لأفكاره وصوره وتسمياته وموضوعاته ورسم شخصياته. فمبدأ مراعاة الجمهور الذي ينطبق على المسرحية والرواية، لا ينحصر في تحديد مستوى اللغة، بل يشمل تجنب المحرّمات الدينية والجنسية والسياسية، وإيثار موضوعات على سواها، ومعالجات على غيرها. والهدفَ من ذلك هو التحكم بالحوار بحيث لا يخرج عن السيطرة، ولا يذهب كلام الشخصيات في اتجاهات لا تناسب ثقافة القراء، أو شروط النشر، أو ظروف الكاتب. والحوار بين المؤلف والقرّاء يحدث أيضًا في أثناء قراءة الرواية، ويظهر في الأفكار، الإيجابية أو السلبية، الموافقة أو المعارضة، التي يثيرها النص الروائي في أذهان هؤلاء القراء. وقد يخرج هذا الحوار من سجن الذهن، فيرتسم على هوامش صفحات الرواية بشكل تعليقات، هي ردود القارئ على كلام المؤلف.

٥- وهناك تقنية مشتركة خامسة هي العلامات الطباعية، وفي طليعتها استخدام الشَّرطة. والشَّرطة

«تُستخدم في الحوار للدلالة على تبدل المتكلم» (Drillon, 329) .

وهذه العلامة «تعطي الحوار سرعة، فتخرجه من هذه الكلمات الطفيلية التي تزعج الكاتب والقارئ، على حد سواء، كلمات مثل «أضاف»، «قالت مرة أخرى»... (دوفور، ٧٤). واعتماد الشَّرطة بدل أفعال القول يقرب المشهد الحواري الروائي من المشهد المسرحي. ومن يراجعْ الكتابات السردية العربية القديمة يلاحظ مدى الثقل الذي يولده تكرار فعل القول في الحوار. ومن أمثلة ذلك ما ورد في كتاب «البخلاء» لـ الجاحظ، تحت عنوان «قصة الثوري»: «قال الخليل السلولي، أقبل عليَّ يومًا الثوريّ .. فقال لي: هل اصطبغتَ بماء الزيتون قط؟. قال: قلت: لا والله، قال: أما والله لو فعلته لما نسيته. قال: قلت: أجل إني والله لو فعلته لما نسيته». (الجاحظ، ١٠٣).

سينوغرافيا الحوار

«الحوار المكتوب نص يعطي الانطباع بالاستقلالية، كأن بوسعه أن يقوم بنفسه منفصلاً عن أي برغماتية. بينما الحوار الشفهي لا يعطي هذا الانطباع، وهو ليس تجربة سمعية ودلالية فقط؛ لأنه لا ينفصل عن الوجوه، والحركات، ونغمات الصوت، والأماكن، وعدد المتكلمين، والمستمع يشارك فيه ولو بقراءة الوجوه».(Kibédi Varga, 6) .

البرغماتية التي تحيط بالحوار الشفهي يمكن أن نتبينها إذا تخيّلنا حوارًا يجري عبر باب مغلق، أو من وراء جدار، أو في الظلام، أو عبر الهاتف ... إلخ. ففي مثل هذه الأوضاع يخسر المخاطب حاسة أساسية هي النظر، ويعتمد على حاسة السمع وحدها لبلوغ كلام المتكلم. فيضطره ذلك إلى مضاعفة التركيز على التنغيم الصوتي لإدراك الفروقات الدلالية بين العبارات، وتمييز النبرة الساخرة من النبرة الجادة. لكن اعتماده على السمع وحده يضيّع عليه الكثير مما تلتقطه العينان والذي يشكل - في العادة - مصدرًا مهمًا للفهم. فالمتكلم يستخدم الحركات بوصفها جزءًا متمّمًا للتعبير، وإذا فات المخاطبَ أن يرى هذه الحركات، فلا بد أن يفوته جزء من المعنى.

وقد أشار ليف جاكوبنسكي، في مقال له عن الحوار، إلى علاقةَ النظر باستيعاب المعنى، فذكّرنا بما نختبره في حياتنا اليومية، وهو أن التقاط الإيماءات والحركات الجسدية للمتكلم، قد يكفي أحيانًا لخلق التواصل والتفاهم، وأن الحركات قد تلعب أحيانًا دور الجواب في الحوار فتحل محل الكلام.وحين تجتمع الإيماءات والحركات مع التنغيم الصوتي يصبح المجموع قادرا على تعديل معاني الكلمات. وقدّم مثلاً على الاستيعاب البصري، وهو متابعة المشهد المسرحي باستخدام المنظار، مؤكدًا أنه في هذه الحالة لا يساعد المنظار على تحسين الرؤية فقط، بل على تحسين السمع والفهم أيضًا (Archaimbault, 99-115) .

لا يملك الحوار الروائي كل العناصر السينوغرافية[٥] (Bordas, 729) التي يملكها الحوار المسرحي والحوار الشفهي. ففي الرواية لا يوجد واقع، بل خطاب مركّب من جُمل وكلمات. وما دام الحوار الروائي تمثيلاً أدبيًا للواقع القائم خارج النصوص، فإنه لا يستطيع الاكتفاء بتقديم الكلام المتبادل، بل عليه وضع هذا الكلام في سينوغرافيا متخيَّلة قادرة على تعويض الواقع الغائب.

إن القاعدة اللسانية منذ فردينان دو سوسور تربط الكلمة بحقلها، والجملة بسياقها. وسياق الجملة الحوارية هو المقطع الحواري، وسياق المقطع الحواري هو النص السردي؛ لهذا من الصعب أن يردَ خطاب على لسان شخصية من دون أن ينتمي إلى الحوار، بما في ذلك الخطاب الذاتي الداخلي، والخطاب الموجّه إلى مخاطب صامت داخل النص أو خارجه، والخطاب الموجّه إلى مخاطب عام.

فهذه الخطابات على خصوصيتها لا تخرج عن إطار الحوار بمعناه الواسع، إذ يمكن اعتبارها حوارات خاضعة لقواعد خاصة، أو متفلتة من بعض القواعد.

لا يقتصر الحوار على تبادل الكلام بين شخصيتين أو أكثر في ظرف محدّد زمنيًا ومكانيًا. فهناك حوار يجري بين الراوي والمروي له، وآخر يجري بين مؤلف الرواية والقارئ، وبينه والروائيين الذين سبقوه، وبينه والروائيين المعاصرين له، وبينه ونقاده، وبينه ومجتمعه. وإذا كانت بعض هذه الحوارات تجري في لاوعي الكاتب فتصعُب دراستُها لصعوبة الوصول إليها؛ فإن الحوارات الأخرى تشكّل مادّة جدّية للدراسة.

والحوار بين الشخصيات لا يقتصر على الكلام وحده، ولا يكتفي باللغة وحدها، بل يستخدم أنظمة متعددة، لغوية وغير لغوية. فهو يَستخدم الكلام وإشارات اليد وإيماءات الحاجبين والعينين، وقد يلجأ إلى المستندات والصور والتسجيلات، وقد ينزلق إلى الصمت المعبرّ، أو إلى المونولوج إذا استأثر أحد الطرفين بالكلام.

وإذا كان الحوار تمثيلاً واقعيًا لتبادل الكلام الشفهي، فينبغي أن تتم دراسته دراسة سيميائية تحيط بكل وسائله، بل لا يجوز أن تقتصر الدراسة على الوسائل وحدها. فالسياق النصي الذي يجري فيه الحوارلا ينفصل عن هذا الحوار؛ لأنه يحدّد في غالب الأحيان المعنى المقصود من الكلام والإشارات. ومثله السياق غير النصي أيضًا، كالفضاء المكاني والنفسي والاجتماعي والسياسي. وللفضاء جانب سياقي كالذي بيّناه، وله أيضا جانب استراتيجي يسهر على أن تكون كل الوسائل المستخدمة فيه وكل الأطر الضابطة لمجراه متوافقة مع غايته ومساعدة على بلوغها.

إن الناظر إلى الظرف الذي يجري فيه الحوار يجد مجموعة متباينة من المعطيات: الإطار المادي الذي يجري فيه تبادل الكلام، والسياق الذي يسبق التبادل ويتلوه، وهوية المشاركين الاجتماعية، والمعارف والمعتقدات التي يتشاركون فيها، ومقاصدهم المعلنة، والنتائج التي يتوقعها أو يتوخاها كل منهم من هذا التبادل (Bordas, 159).

والناظر إلى وضعية المتكلم في الحوار يجد أن مشاركته فيه تقتضي حل ثلاث مسائل:

- كيف يدخل في الحوار ويجعل نفسه متكلمًا ويجعل الآخر مخاطبًا؟
- وكيف يرسم موقفه من المخاطب والعلاقة التي سيقيمها معه؟
- وكيف ينظّم مضمون كلامه ويحوّله إلى موضوع للحوار؟ (Charaudeau, 164).

والناظر إلى العلاقة بين المتحاورين يجدها مرهونة بعدد من القواعد، لا اتفاق بين الباحثين عليها، ولكنها لا تخرج إجمالاً عن شروط الحوار الناجح:

- تناوب المتحاورين على الكلام، حصر كلامهم في موضوع الحوار.
- امتلاكهم حدًا أدنى من المعرفة المشتركة التي تسمح لهم بربط الكلام بسياقه القريب والبعيد.

ويمكن إضافة شرطين أيضًا:

- التزامهم بأصول التهذيب في المخاطبة.
- وتطلعهم إلى غاية واحدة من الحوار.

ولكن هل يمكن للحوار الروائي أن يقدّم الإطار المكاني والزماني، والجو الاجتماعي والنفسي، وأن يعوّض وسائل التعبير غير اللغوية بالوسيلة اللغوية وحدها؟ كيف يمكن للرواية أن ترسم، باللغة وحدها، سينوغرافيا الحوار؟

الوسيلة التي يلجأ إليها النص الروائي شبيهة بتلك التي تلجأ إليها المسرحية والسيناريو السينمائي لرسم السينوغرافيا، ألا وهي الوصف. فلو قارنا المشهد الحواري الروائي بالمشهد المسرحي أو السينمائي لأمكننا أن نكتشف أن تمثيل الواقع في كل هذه النصوص يترافق مع نصٍ موازٍ غير حواري

يسمى الإرشادات الإخراجية. هذه الإرشادات تصف مكان الحدث وزمانه والشخصيات، ويمكن أن تصف أحيانا السن، والشكل الخارجي، والمهنة... إلخ، ويمكن أن تصف اللهجة، والنبرة، والحركة، والانفعال، والحالة النفسية... إلخ، ويمكن أن تصف أكثر من ذلك؛ إن كان المؤلف ملمًّا بالفن المسرحي أو السينمائي، كالديكور، والإضاءة، والأكسْسوار، والموسيقى، والمؤثرات السمعية... إلخ. (إلياس، ٢٢-٢٣).

لـغـة الـحـوار

تشكل لغة الحوار شكلاً من أشكال التسوية بين الكلام (الجاري على اللسان) واللغة (المستخدمة في الكتابة)؛ أي بين الشفهي والكتابي، أو العامي والأدبي. فإنْ أراد الكاتبُ أن يحاكيَ كلامُ شخصياته كلامَ الناس في المجتمع انطلقَ من اللغة العامية، ثم تصرّف بها وأخضعها لمقتضيات الكتابة. وهو إن أراد الانسجام مع لغة السرد (يستخدم السرد اللغة الأدبية لا العامية)، وشاء تمييزَ كلام إحدى الشخصيات، لجأ إلى تشفيه[٦] لغة الكتابة بالقدر الذي تحتمله قواعد اللغة وأصول الكتابة. في كلتا الحالين نحن أمام عملية تشفيه تخلق لغة هجينة يغلب فيها الشفهي على الكتابي أو العكس، تبَعًا لحاجة السرد، والوظيفة المنوطة بالحوار، والمستوى الثقافي للشخصية، وتقدير الكاتب لمدى فهم القراء لعامية بلاده.

يغلب العنصر الشفهي في الحوار إذا كانت وظيفته وصف الشخصية. فالرواية، وبدرجة أقل منها المسرحية والشريط السينمائي (لأنهما يستعينان بالصورة)، تصف الشخصية على لسان الراوي، و/ أو على لسان الشخصيات الأخرى، و/ أو على لسان الشخصية نفسها خلال حوارها مع سواها. وفي الحال الأخيرة ينبغي أن يوفر الحوار للشخصية مجال الكشف عن أفكارها ومشاعرها بلغتها؛ أي بالألفاظ والتراكيب والتشابيه التي تستخدمها الشخصيات الحقيقية الشبيهة بها والتي تعكس طباعها وثقافتها ومنطقها ولهجتها.

يترافق تشفيه الحوار مع جملة من النتائج العملية على مستوى لغة المتحاورين، منها: تقطّع الكلام بسبب تكرار الصمت، وتصحيح الكلام السابق، وإيراد جمل غير مكتملة، والتلفظ بعبارات غير مفهومة... إلخ. فتنظيم الخطاب في الكلام الشفهي يختلف عنه في لغة الكتابة؛ لهذا تصعب كتابة جمل شفهية تمامًا، وما يفعله الكاتب هو الإيحاء بشفهية الخطاب من خلال نقل ما يميز الكلام الشفهي، وتقليد أساليبه الشائعة في البيئات التي يروي حكايتها.

إن لمسألة التشفيه في الحوار الروائي والمسرحي العربي خصوصية ولدتها مجموعة من الأسباب منها: ما يبرّر استخدام الفصحى صونًا للتراث الثقافي ولوحدة العرب. ومنها ما يبرر استخدام العامية في الحوار؛ لأنها أدق نقلاً لتفاصيل الحياة اليومية، وأصدق تعبيراً عن روح الناس ووجوه حياتهم وطرقهم في الكلام. وقد شغلت هذه الأسباب المتناقضة أقلام كثير من الروائيين والمسرحيين والنقاد دون الوصول إلى نتيجة. واليوم يبدو أن المسرحيين مالوا إلى العامية، بينما يتنازع الروائيين خياران: خيار الفصحى المبسطة التي تقرب من العامية، وخيار العامية[٧].

البحث في لغة الحوار في الرواية والمسرحية العربيتين مسألة مهمة. فنحن في الواقع لا نختار بين منظومتين جامدتين، بل بين منظومتين متطورتين (Vial, VIII). فمن جهة أولى، تغيرت الفصحى عما كانت عليه في الكتابات التراثية، بتأثير الترجمة والصحافة والانفتاح على حضارة الغرب ولغاته. ومن جهة أخرى، تغيرت العامية، بسبب انتشار المدارس، ووسائل الإعلام، وازدياد تفاعل الناس مع الفصحى، وانفتاحهم على العاميات الأخرى.

فبعدما كان العامة يسمعون الفصحى من خلال النصوص الدينية، صاروا يسمعون اللغة العربية الحديثة عبر وسائل الإعلام المرئي والمسموع، مما أدى إلى تطور عاميتهم واغتنائها بالكثير من تراكيب الفصحى الجديدة ومفرداتها، ولكن المُشكل في مسألة العامية هو تعدّد العاميات. في السابق كان بعض الكتاب المصريين فقط يستخدمون العامية في الحوار، أما اليوم فقدّم كتّاب عرب كثيرون أوراق اعتماد عامياتهم. صارت العامية عاميات، عامية لكل بلد، وعاميات للمناطق داخل كل بلد.

مع ذلك، ما زال الخيار بين العامية والفصحى في الحوار الروائي متأرجحًا، لم تحسمه الممارسة الكتابية ولا مواقف المؤلفين. فمن هؤلاء من كتب بالعامية ثم تركها إلى الفصحى، ومنهم من فعل العكس، ومنهم من ربط اختياره بالمستوى الثقافي للشخصيات، فجعل الشخصيات المثقفة تتكلم الفصحى، والشعبية تتكلم العامية، ومنهم من اختار طريقًا واحدًا من الطريقين وسار فيه دون تردد.

وممن لجأ إلى العامية الطيب صالح في رواية «عرس الزين»:

«وظل الزين صامتًا. فقال الحنين مواصلاً كلامه:

– متين سيف الدين ضربك بالفاس على رأسك؟

فأجاب الزين ضاحكًا ووجهه مشبع بالمرح:

– وقت عرس أخته.

واستمر الحنين وفي صوته هو الآخر رنة مرح:

– شن سويت لي أخته يوم عرسها؟

– أخته كانت دايراني أنا. مشو عرسوها للراجل الباطل داك.

وضحك أحمد إسماعيل بالرغم منه. وقال الحنين في صوت أكثر رقة وحنانًا:

– كل البنات دايراتنك يا لمبروك. باكر نعرّس أحسن بت في البلد دي» (صالح، ٢٢٤-٢٢٥).

الحوار في الرواية يمثل في العادة جزءًا يسيرًا من النص، مما يجعل كتابتها بالعامية أكثر احتمالاً من كتابة الحوار المسرحي الذي يشكل كامل نص المسرحية تقريبا. ولو عدنا إلى أول مسرحية عربية موضوعة وفق الأصول، وهي «البخيل» لـ مارون النقاش التي قدمت في بيروت عام١٨٤٧، ونظرنا في مقدمتها، لوجدنا المؤلف يشدّد على فائدة المسرح في تعليم ألفاظ العربية الفصحى. ولو نظرنا في لغة الحوار لوجدناها لغة فصحى، لا فصحى الجاحظ ولا فصحى ركيكة كما وصفها بعض النقاد، بل فصحى زمانها؛ أي ما كان يعتبره الناس لغة فصحى في ذاك الزمن السابق مباشرة لعصر النهضة. ولو دخلنا في تفاصيل النص لوجدنا واحدة من شخصياته تتميز باستخدامها لغة محلية غير فصيحة. والسبب، كما شرحه النقاش، هو أن الدور الذي تؤديه هذه الشخصية هو دور الخادمة، ولا يعقل أن تتكلم الخادمة بالفصحى في مجتمع تغلب عليه الأمية غلبة كبيرة.

في هذه المسرحية الأولى نجد - إذن- البذور كلها التي ستنمو مع الزمن لتصبح مادة للجدل بين النقاد. ومن يراجع كتابات يحيى حقي، وتوفيق الحكيم يكتشف هذه الحيرة في التعامل مع لغة المسرح. وربما كان ألفريد فرج مثلاً متميزًا؛ إذ كتب الكثير من نصوصه المسرحية مرتين: بالفصحى للطباعة، وبالعامية للتمثيل. وقد دفع هذا الوضع عددًا من المؤلفين إلى البحث عن حل، فطرح توفيق الحكيم ما أسماه اللغة الثالثة، وطرح عصام محفوظ ما أسماه بالفصحى الشعبية، وهي الكتابة التي يمكن أن نقرأها بالفصحى إن شئنا وبالعامية أيضا. والهدف أن يكون النص قابلا للفهم وللتمثيل في كل البلاد العربية.

لكن الناظر في خيار العامية في الحوار الروائي والمسرحي يكتشف أنها غير العامية التي يسمعها في الأحاديث الحقيقية. ونحن نسلم بوجود تشابه أكيد بين المقاطع الحوارية ومرجعها خارج النص، وبأنّ هذا التشابه يولد أثرًا واقعيًا قويًا. لكننا نسلم

أيضًا بأن هذا التشابه مقيّد بما تسمح به ترجمة الكلام من لغة إلى لغة: من العامي إلى الفصيح، ومن الشفهي إلى الخطي. ولو أراد الكاتب أن يكون أمينًا لمرجعه الواقعي لوجب عليه أن ينوّع في العامية؛ لأن الشخصيات لا تتكلم بالضرورة بلهجة واحدة. فحتى كلام أبناء البيئة الواحدة يختلف باختلاف الأجيال، والمهن، والثقافة. فضلاً عن الاختلاف في عامية المتكلم الواحد بتأثير الظرف الذي يتكلم فيه، مثل مستوى المخاطب، وطبيعة العلاقة به، وانتمائهما أو عدمه إلى بيئة واحدة، والمكان الذي يجري فيه الحوار. ولو عدنا إلى المثل الذي اقتبسناه من رواية «عرس الزين»، وحاولنا التفكير في التغيير الذي كان سيحدث في ألفاظ (الزين) وطريقة نطقها وتركيبها النحوي لو كان محاورُه حاكما أو صديقا أو ضيفا من بلد عربي بعيد... إلخ. لقدّرنا كم تتأقلم عامية كل فرد مع ظروف القول؛ لهذا فرّقت بلانش بنفنيست بين نوعين من الشفاهية:

• الشفاهية المنطلقة الحرة التي تظهر في الكلام اليومي.

• الشفاهية المقيّدة، ذات الطابع الرسمي، التي تطغى فيها العلاقة بالمخاطب على كلام المتكلم وظروفه وسياقه، والتي أسمتها «لغة يوم الأحد» (Sillam, 39).

كما نسلم مع فيليب هامون بأن الأثر الواقعي ينبع من الأسلوبية، وأن استغلال الكاتب لعدد محدود من المميزات اللغوية (كطريقة النطق، والبنى النحوية، والحقول الدلالية النمطية)، ولجوءه إلى أساليب كلامية خاصة (كمقاطعة كلام الآخر، ومحاولة الاستئثار بالحديث، واستخدام أسلوب السؤال والجواب) يسهمان في خلق تبادل دينامي (Lane–Mercier, 44)، ويكفيان في الغالب لإنتاج كلام متخيل شبيه بالحقيقي.

لم تنحصر لغة الحوار في المسرحية العربية بالفصحى والعامية والبين بين أو اللغة التوفيقية. فقد لجأ كثير من الكتّاب إلى إدخال شخصيات أجنبية في النص، أو شخصيات محلية متفرنجة تتكلم بلغة أجنبية، أو تطعّم كلامها بالألفاظ والعبارات الأجنبية[٨]، ولكن هذا «التطعيم» لا يجعل من اللغة الأجنبية منافسة للعامية أو للفصحى في الحوار بسبب محدودية الألفاظ والجمل المستخدمة، وبسبب غياب الألفة بين الجمهور واللغات الأجنبية.

يخضع الحوار المتخيل - ككل عناصر السرد - لعملية اختيار وإعادة ترتيب تجري تلقائيًا في أثناء التأليف، وتصيب وجوه النص الثلاثة: الكتابة، والتخييل، والأيديولوجية. فالحوار - إذن - لا ينسخ الواقع؛ أي لا ينقل الكلام الذي يجري على لسان الشخصيات الحقيقية في مواقف مماثلة. وهو مجال لمسلمات براغماتية- لغوية، واجتماعية- أيديولوجية، قائمة خارج النص. هذه المسلمات التي تضمن فهم القارئ لكلام الشخصيات، فضلاً عن قواعد التماسك التي تفرضها أيديولوجيا النص، تتحكم بعمل الأنظمة المسئولة عن أسلبة الحوار. يترتب على ذلك أن الحوار عرضة للانحراف عن النظام اللغوي، وأن الفكرة الأيديولوجية التي ينطوي عليها هي أيضًا عرضة للتعديل. وهذا ما ينبغي أن يدفع القارئ إلى إعادة التفكير في خصوصية الحوار السيميائية داخل نظام النص، وإلى اكتشاف ما تولّده المقاطع الحوارية من تأثيرات وصفية وسردية، ومن حمولة أيديولوجية تتفاعل مع الحمولات الأيديولوجية التي يولّدها السرد داخل نص الرواية. ويمكننا أن نلاحظ ذلك بسهولة في الكثير من المواقف التي تتضمنها مسرحية «بالنسبة لبكرا شو؟» لـ زياد الرحباني.

ولعلّ في تجربة مارتن دوغار درسًا عمليًا لما تبحث عنه الرواية في الفن المسرحي. يصف المؤلفُ في كتابه «ذكريات شخصية وأدبية» كيف تطورت مقاربته لكتابة الرواية: «عندما بدأت الكتابة كان مَيْلي شديدًا إلى المسرح، فلم أستطع التخلص

من تأثيره. بحثت - غريزيًا - عن تسوية. فكّرت أنّ الكاتب يجب أن يتوارى، أن يحتجب وراء شخصياته، أن يترك لها المكان، وأن يمنحها حياة قوية لتفرض نفسها على القارئ بحضورها مثلما يفرض الممثلون أنفسهم على الجمهور الذي يراهم يتحركون، ويسمعهم يتحدثون على خشبة المسرح. لكنني لاحظت في أثناء قراءتي للمسرحيات الحديثة أن طاقة الحياة الممنوحة للشخصيات المسرحية من خلال تجسيد الممثلين لها يمكن الحصول عليها في القراءة البسيطة، شرطَ أن يكون الحوار طبيعيًا جدًا (وهذا ما كانت تفتقده الحوارات الروائية المتأنقة والشديدة الاختصار)، وشرطَ تسجيل تفاصيل الإخراج والحركات وتعبيرات الوجه وتنغيمات أصوات الشخصيات، بدقة موحية». (Du Gard, LX).

إنها تجربة في الكتابة، لكنها ككل تجربة تحتمل استنتاجات متعددة ومختلفة. منها ما ذكره تييري برت Thierry Bret، وهو أن النص الروائي الذي يلجأ إلى مثل هذه التجربة هو أقرب إلى المسرح الذهني، أو إلى ذاك العرض المقروء الذي تمناه الفرد دوموسيه، بل هو أقربُ الصِيَغ إلى الفن السينمائي (Bret, parag. 41).

سياق الحوار

يلتقي الحوار الروائي كثيراً بالحوار المسرحي والسينمائي بسبب طبيعته التبادلية المباشرة، فالمبدأ القائل بأن الحوار يضعف سلطة الراوي لأنه ينقل مهمة الكلام إلى الشخصيات، صحيح بدرجة محدودة في الرواية التي تحتاج إلى راوٍ لينقل كامل خطابها، بما فيه حوار الشخصيات. وصحيح بالدرجة نفسها في النص المسرحي؛ لأن قارئ المسرحية يشعر - كما يشعر قارئ الرواية - بوجود من ينقل إليه الأحداث، ولو كانت الأحداث محصورة بتبادل الكلام، ولكنه ليس صحيحا في العرض المسرحي؛ لأن العرض يغيّب الراوي؛ ولأن مشاركة الممثلين والمسئولين عن الديكور والأكسسوار والإضاءة والجمهور في خلق العمل المسرحي تضعف سلطة النص، وتؤثر في طريقة فهم المشاهد له. والعرض يتغيّر مع تغيّر الجمهور، وتبدّل المخرج والممثلين، فيتغير فهم المشاهد للنص. وهذا الأمر من الفروقات الفاصلة بين العرض المسرحي الحي والعرض المسرحي المصور، أو العرض التمثيلي المسجل مثل: الأفلام السينمائية، والتمثيليات الإذاعية والتلفزيونية (Esslin, 38). ولكنه لا يميّز المسرحية عن الرواية؛ لأن الرواية أيضا ليست نصًا وحسب، بل هي نص وتمثيل ذهني. وفي هذا التمثيل يتولى القارئ دور المخرج والمسئول عن الديكور والأكسسوار والإضاءة، ويلعب دور الشخصية الرئيسة إذا وافقت طبعه، ولكنه لا يلعب الأدوار الأخرى، بل يستعير لها ممثلين من ذاكرته وعالمه، أو يرسم لها ما يوافق دورها في خياله. ويتعامل قارئ الرواية مع النص كما يتعامل المخرج مع نص المسرحية؛ أي أنه يلتزم بقواعد النوع الروائي وجماليته، ومنطق السرد وشروطه.

يتميز الحوار الروائي عن الحوار المسرحي بأن الراوي يتحدث في الغالب خلال الحوار، لا إلى الشخصيات؛ لأنه ليس من عالمها، بل إلى المروي له لمساعدته على بناء سينوغرافيا المشهد الحواري. ولو عدنا إلى المثال الذي اقتبسناه من رواية «عرس الزين» لـ الطيب صالح لوجدنا أن الراوي لا ينقل كلام الشخصيات فقط: «فأجاب الزين ضاحكًا ووجهه مشبع بالمرح»، و«ضحك أحمد إسماعيل بالرغم منه. وقال الحنين في صوت أكثر رقة وحنانًا». فهذه الجمل التي يقحمها الراوي بين كلام الشخصيات تحمل الإشارات اللازمة لرسم سينوغرافيا المشهد.

وإذا كان للسرد منطق يحكم تدرّجَه ويضمن تماسكَ أجزائه، فإن للحوار في الرواية منطقين؛ لأنه

مركب من طبيعتين. فهو كلام الشخصيات وكلام الراوي في وقت واحد، هو أقوال وسرد للأقوال معًا. والشخصيات في الرواية تتواجه أوتتفاهم بالكلام، فأقوالها في الحوار هي عين أفعالها؛ لهذا لا يمكن فصل حوارها عن سياقه السردي.

لا حوار من دون سياق. لكن كيف يتم الانتقال من السياق إلى الحوار أو من الحوار إلى السياق؟ وهل يشكل السرد سياقًا إلزاميًا للحوار الروائي؟ لا شك في ذلك. إذا كان مُشاهدو المسرحية يحصّلون السياق في أثناء العرض، فإن قرّاء الرواية مضطرون إلى الاستعانة بإرشادات المؤلف وبالخيال. الفرق أن السياق الروائي الذي يحيط بالحوار يتكوّن من أفعال ووصف، بينما يتواصل الحوار في النص المسرحي فيصبح السابق منه سياقًا للاحق.

قد يستغني الحوار الروائي كليًا عن السياق، كما هي الحال في بعض الروايات التراسلية. فتبادل الرسائل هو حوار يجري بوساطة الكتابة، وهذا الحوار قد يستغني عن السياق إذا اكتفى الراوي بترتيب الرسائل وأجوبتها ترتيبًا زمنيًا من دون أن يربط بينها أو يتدخل في مضمونها أو يفسر شيئًا من أحداثها، فتصبح الرواية شبيهة - نظريا - بالمسرحية.

هناك ملاحظة ذكرها آرون كيبيدي فارغا يجدر التوقف عندها، وهي أن الحوار في الرواية يأتي إجمالاً محاطًا بإطار سردي، أما في الأقصوصة فتتوقف الشخصيات عن الكلام لتسمع ما جـرى(Kibédi Varga,9)، أو لتنتقل من القول إلى الفعل، فيكون الحوار حينئذ هو ما يحيط بالسرد. هذه الملاحظة تؤدي إلى اعتبار طبيعة السياق القصصي مختلفة عن طبيعة السياق الروائي، ولكن، مع معرفتي بأمثلة كثيرة على ذلك في الأقاصيص الأجنبية والعربية، أرى أن العلاقة السياقية بين السرد والحوار في الأقصوصة لا تخضع إجمالا لهذه القاعدة. وقد يكون ما ذكره هذا الناقد أسلوبًا لكاتب، مثل غي دو موباسان، ولكنه ليس قاعدة مطّردة. فضلاً عن أن قلب سياق السرد يقلب الوجهة التي ينظر منها الراوي، ويبدل الوظيفة التي يؤديها الحوار في النص.

أشكال الصمت في الحوار

يأتي الصمت في الحوار سكوتًا عن الجواب، فيعبرّ عندئذ عن موقف المخاطب من كلام المتكلم. وقد يأتي تلبية لحاجة السامع إلى التفكير قبل الإجابة، فيعبر عندئذ عن دقة الموقف. يعبرّ النص الروائي والنص المسرحي عن الوجه الأول برسم ثلاث نقاط أفقية، ويُعبرّان عن الوجه الثاني بإشارة وصفية. أما في العرض المسرحي والتمثيل الذهني، فلا وسيلة للتعبير عن الصمت سوى الصمت.

ولكن الصمت الذي سنتحدث عنه ليس هو هذا السكوت الواقعي البسيط، ليس هو السكوت خلال الحوار، بل هو الحوار الذي يتساوى بالصمت، إما لاستحالة حصوله، وإما لصعوبة وصوله إلى نتيجة. ومن يدقق النظر في طبيعة الصمت في المسرح والرواية والسينما، وحتى في واقع الحياة، يجد أن منبعه في الغالب تعطل قناة التواصل. ومن هذه الفكرة، فكرة تعطل قناة التواصل، سأنطلق بحثًا عن أشكال الصمت في الحوار الروائي والمسرحي.

الشكل الأول: الحوار المشوّش.

يحصل التشويش في أربع حالات، وربما أكثر: اختلاط الأصوات في الحوار الواحد، وتعدّد الحوارات وتزامنها في مكان واحد، والاضطراب في ترتيب الأقوال، والاضطراب في نسبة الأقوال إلى أصحابها. وفي ما يلي مثل على إحدى هذه الحالات:

يصف راوي رواية «أغنية الهند India Song» لـ مارغريت دورا حفل استقبال أقامته السفارة الفرنسية في كلكوتا بالهند:

«في هذا الحفل توارت الحوارات بعضَ الشيء. كانت هناك جملٌ لا نسمعُ منها سوى نصفِها، وأخرى

نسمعها بصعوبة، فنقدّرها تقديراً. إنه الصمت. هذا ما أسميه الصمت؛ أي نصوص متراكبة، مختلطة، ليس لها وجهة محددة».

في هذا المثل تعطلت قناة التواصل بسبب بلوغ التشويش الذي خلقه تزامن الحوارات حدًا جعل من الصعب جدًا أن يفهم المتحاورون ما يسمعون. هذا الشكل بالذات من التشويش ترتاح إليه المسرحية أكثر من الرواية.

الشكل الثاني: حوار المشاعر.

وهذا الحوار ترتاح إلية الرواية بسبب وجود الراوي واعتماده التبئير الداخلي، ولا تستطيعه المسرحية إلا جزئيًا، فتوحي به من غير أن تدخلنا إليه. وهو يحصل حين يعجز الكلام عن التعبير عن المشاعر، فيتوقف النطق، ويحتل غير المنطوق مكان المنطوق، وكثيراً ما يكون الصمت أبلغ من الكلام، وكثيراً ما يكون الكلام عاجزاً عن التعبير عن المشاعر[٩]. فحين اشتدت قوة المشاعر بين الحبيبين في «الأجنحة المتكسرة» لـ جبران خليل جبران، وعجزت اللغة عن التعبير عما في القلب، تعطلت قناة الاتصال، فاختار الحبيبان قناة أخرى هي الحوار الداخلي. هذا الكلام الداخلي يجري في الذهن، ويتلقاه كل طرف ويتفاعل معه، فيتحول إلى حوار بين مونولوجين تجمعهما وحدة المكان والزمان والسياق، وفي الغالب وحدة الشعور. وقد يطول الأمر على هذا الحوار:

«وسكتتْ سلمى وظلتْ ملامحُها تتكلّم ... ولما حاولتُ تعزيتَها بالكلام وجدتُني أحرى منها بالتعزية والشفقة، فبقيتُ صامتًا متأملاً شاعراً بتلاعبِ الدقائق في عواطفي، مصغيًا لأنة قلبي في داخلي، خائفًا من نفسي على نفسي. ولَم ينبسْ أحدُنا ببنت شفة في ما بقي من تلك الليلة؛ لأن اللوعة إذا عظمتْ تصير خرساء، فبقينا ساكتين جامدين كعمودي رخام قبَرَهما الزلزالُ في التراب. ولم يعدْ أحدُنا يسمع الآخر متكلماً» (جبران، ٢٠٦-٢٠٧).

الشكل الثالث: «حوار الطرشان».

ومرد هذه التسمية إلى أن الطرَش غير الصَمَم، أو هو أهوَنُ الصَمَم، كما يذكرُ معجمُ «محيط المحيط». الأطرش يسمع قليلاً، خلافًا للأصم الذي لا يسمع مطلقًا. وهذا القليل من السَمْع يمكّنُه من أن يتعلّم الكلام، وأن يتبادلَه مع سواه، لكنّ الأطرش لا يسمع الكلام كاملاً دومًا، ولا واضحًا دومًا، لهذا يضطرّ إلى تقدير ما لم يسمع، ثم يجيبُ لا عن كلام الآخر، بل عن الكلام الذي قدّر أنّ الآخرَ قاله. وإذا كان الطرفان أطرشين، فلا بد أن يتحوّل الحوار بينهما إلى حديثين متقطّعَين يقتربان حينًا، ويبتعدان حينًا، ويستحيل في الأحيان كلها وصولهما إلى نتيجة.

ولكن حوار الطرشان لا يتوقف على المصابين بالطرش وحدهم، بل هو يهدّد أشكال الحوار كلها. وهذا هو مقصد السؤال الذي طرحه الفيلسوف الألماني هـ. ج. جادامير في كتابه «اللغة والحقيقة»(Gadamer, 165-175): هل يتّجهُ فنُّ الحوار نحو الزوال؟ ففي ظل تزايد الأحادية في سلوك الناس، في هذا الزمن، يبدو الحوار غارقًا في أزماته.

الحوار التربوي حوار طرشان؛ سببه أن المعلم يظنّ نفسهَ مُلزَمًا بالكلام، وأنه بقدْر ما يتدرّجُ كلامُه ويتّسقُ ينجحُ في توصيل المعرفةِ إلى طلاّبه. ومع أن محاولات تطعيم الدروس الجامعية بالحوار- بين الأستاذ والطلاب، وبين الطلاب أنفسهم - لم تتوقفْ، إلاّ أن تشجيعَ الطلاّب على المناقشة لم يفلحْ إلا نادرًا. وقد كان أفلاطون مدركًا أنّ الحوارَ المتعدّدَ الأطراف ليس ممكنًا. وهذا ما نلاحظُه اليومَ أيضًا في ندواتنا واجتماعاتنا وطاولاتنا المستديرة.

والحوار العائليّ - سواء بين الزوجين أو بينهما وبين الأولاد- حوار طرشان؛ سببه أن الطرف العاجز عن الحوار لا يعترفُ بعَجْزه، بل ينسبُ ذلك إلى الآخر، فيما يَشْعُرُ الآخرُ بأن الطرف المقابل لا يفهَمُه أو لا يريدُه. فالحوار تلزمُه لغةٌ مشتركةٌ يتفاهم بها الطرفان ويحرصان على تطويرها.

والحوار السياسي - أيضًا- حوار طرشان؛ بسبب إصرار كلّ طرفٍ على الوصول إلى ما يوافقه وحده، أو إصرار الطرفَ الأقوى على فرْضِ شروطه. يكفي أن نلقي نظرة على المناظرات السياسية التلفزيونية لنلاحظ كيف يتحول الحوار إلى إتهامات دون دليل، وإلى شتائم وتضارب أحيانًا، وكيف يحاول كل طرف إلغاء حق الآخر في الكلام، وبالتالي إلغاء الحوار نفسه. أما الحوار السياسي الحقيقي فلا يتطلّع فقط إلى الاتفاق، بل إلى ما بعده؛ أي إلى السلام، وهذا يتطلب أن ينظر كل طرف إلى مصالح الآخر نظرةً موضوعية لاكتشافِ الشروطِ التي تسمحُ بتحقيق اتفاق عادل، وبالتالي دائم.

كل هذه الحوارات يجمعها قاسم مشترك هو عدم الإصغاء إلى الآخر. فالطرفان يتكلمان، ولكن لا ليجيب الواحد عن كلام الآخر، بل ليُسمع كلّ منهما الآخر وجهةَ نظره. إنه انكفاء الحديث المشترك إلى حديثين، والحوار إلى مونولوجين. إنه إلغاء الحوار، وتحويله إلى ضجيج، إلى صمت. وهذا ما يجعله حوار طرشان.

الشكل الرابع: حوار البُكم.

وهو يتميز باعتماده الحصري على الإشارات؛ لأن عجز الأبكم عن الحوار الشفهي يجبره على اعتماد الوسيلة الوحيدة المتاحة له وهي الإشارات.

ليس استخدام الإشارات محصورًا بالبكم بالتأكيد. فهي وسيلة تعبير مساعدة يستخدمها الناطقون أيضًا ليشيروا إلى مكان الأشياء (أسماء الإشارة جزء من اللغة، ومن الوسائل البراغماتية معًا)، أو لإيضاح الصورة عند الوصف، أو لتمثيل الفعل بهدف تقوية الكلام وزيادة تأثيره (في هذه الحال ترافق الحركةُ اللفظ وتثنّيه). وللإشارات دور في الحوار المباشر، يرتبط خصوصًا بما يسميه جيرار جينيت وظيفة التحقق من الاتصال. وفي كل الأحوال يعتمد المتكلم على إشارات المخاطب ليستنتج أجوبة عن أربعة أسئلة: هل هو يسمعني؟ هل يصغي إلى كلامي؟ هل يفهمني؟ ما رأيه فيما أقول؟ ويجيب المخاطب عادة بعينيه (تحريك العينين) وبرأسه (هزّ الرأس عموديًا علامة على القبول، أو أفقيًا علامة على الرفض). وهذه الإشارات تؤثر في تطور الحوار واستمراره.

يمكن تقسيم إشارات البكم إلى قسمين: إشارات شائعة، وإشارات خاصة تتولّد من الاحتكاك الشخصي بين الأبكم ومحيطه. لهذا يتغير معجم إشارات الأبكم بحسب العلاقة القائمة بينه وبين من يحاوره. فيتقلص عدد الإشارات في التبادل مع الغرباء، ويتسع في التبادل مع المحيطين به. لكنّ هذا التبادل لا يمكنه في أية حال أن يتجاوز حدود الموضوعات البسيطة والمكرّرة، بسبب طبيعة قناة التواصل محدودة الإمكانات. أستثني من ذلك دارسي لغةَ الصم والبكم الذين يملكون نظامًا سيميائيًا يمكّنهم من التواصل المنظّم.

في رواية «ما تبقى لكم» لـ غسان كنفاني، كان (حامد) تائهًا في الصحراء، فإذا به يسمع أصوات خطوات ثقيلة آتية من بعيد، فتربّصَ للقادم، وفاجأ جنديًا إسرائيليًا، وقبض عليه.

«... استدرتُ إليه وسألتُه : هل تعرف رجلاً من غزة اسمه سالم؟ ولكنه لم يلتفت إليّ، وظل ينظر إلى التراب بين قدميه، فقلت له: ليس ذلك فقط، بل ربما أنت الذي قتلته أيضًا، وعلى كل حال ستترك ضوء الصباح يكشف لي ذلك. وعندها فقط التفت إليّ ومضى يحكي دون توقف، غاضبًا عصبيًا ينفض ذراعيه حوله، ويشير تارة وراءه وتارة أمامه، فدفعت رأسَ السكين إلى خاصرته فسكتَ. وقلت له: لا تستعمل صوتك بعد أن فقدتَ مسدس الضوء، ثم إني لا أفهم حرفًا واحدًا مما تقول، وليس هنا من يفهم حرفًا مما تقول أيضًا. فلماذا تضيع وقتك؟» (كنفاني، ٥٦).

هذا التبادل يبقى حوارًا ما دام هناك طرفان وكلام يقوله كل منهما للآخر، ولكنه حوار أبكم بسبب عجز الطرفين عن التواصل، فما ينطق به الواحد لا معنى له

عند الآخر. وغياب اللغة المشتركة لا يبطل الكلام، بل يجعله فارغًا يشبه الصمت. في هذا الحوار طرح (حامد) الكثير من الأسئلة على (الجندي)، وتكلم (الجندي) دون توقف، فلا (حامد) حصل على جواب، ولا (الجندي) أبلغ ما يريد. وسيلة واحدة تبقت لهما، ولكنها براغماتية لا لغوية: إنها السكين. حوار السكين يختصر حكايات هذا الكتاب كلها. فالكتاب حكايات متعددة، والأصح أنه حكاية واحدة في مرايا متعددة. فلا فرق بين حكاية (مريم وزكريا)، وحكاية (حامد والجندي). كلاهما حكاية شخصين لم يجدا لغة مشتركة، فصار التحاور بالكلام مستحيلا، وتحوّل التبادل من اللغة إلى السكين، إلى المقاومة المسلحة. ليست المقاومة - إذن - خيار المقاوم. فحين يكون الحوار مستحيلاً، لا يبق لصاحب الحق سوى المواجهة.

الشكل الخامس: الحوار السلطوي.

هذا الشكل تعرفه الرواية السياسية والمسرح السياسي خصوصا. يميز باختين (Bakhtine, 161) بين الكلام السلطوي (السياسي، الأخلاقي، الديني، العلمي، كلام الأب، كلام المعلم،..)، والكلام الردعي الداخلي.

الأول: يردع بقوة السلطة، والثاني: يردع بقوة الاقتناع أو الشعور الداخلي. الصراع بين هذين النوعين هو الذي يرسم تاريخ الوعي الأيديولوجي عند الفرد. الكلام السلطوي يطلب منا أن نعترف به ونتمثله، بصرف النظر عن مدى اقتناعنا به. أسلوبه في الغالب جامد، حرفي. لا يقبل تعدّد المعنى. ولا يقبل تعدد الدرجات: كأن نقبله بدرجة معينة. ولا يقبل تعدد المسافات: فالكل على مسافة واحدة منه. وهو لا ينفصل عن السلطة التي يصدر عنها، يستمر باستمرارها، ويذهب بذهابها (Bakhtine, 162-163). ليس الكلام السلطوي - إذن - حوارًا، ما دامت طبيعته الأمْريّة لا تسمح بتبادل الكلام ولا تترك للآخر غير التنفيذ.

يتحول الكلام السلطوي إلى حوار إذا توقف الطرف الضعيف عن الخضوع. والتوقف درجات. يحدث هذا في الحوار بين الولد المراهق وأبيه؛ إذ يبدأ بالتمرد على سلطة الأب وعلى المفهوم الذي تستند إليه هذه السلطة. ونجده في الحوار بين المراهق ومجتمعه؛ إذ يبدأ بتحدي التقاليد، والاستخفاف بالشخصيات التي يجلّها المجتمع (شخصيات سياسية، اجتماعية، دينية، سياسية، تاريخية). فإن الحوار الأصعب والمثقل بالنتائج هو ذاك الذي يجري في المجال السياسي حيث يخضع ميزان القوى لطبيعة النظام، وتاريخه الاستبدادي أو الديموقراطي.

يتخذ الحوار بين الفرد والسلطة السياسية أشكالا مختلفة، إيجابية أو سلبية، منها شكل التحقيق الأمني الذي يطغى عليه تناقض المواقف والمشاعر والغايات؛ لأن كل طرف منهما يتطلع إلى عكس ما يتطلع إليه الآخر. في هذا الحوار السلطوي يبرز فعل الأمر بوصفه أحد أهم الوسائل اللغوية المستخدمة؛ لأن هدف السلطة يكون - في البداية - رسم العلاقة بين الطرفين كعلاقة آمر بمأمور. وفي هذا الحوار لا مجال لتبادل الأدوار ولا لتبادل الأفكار، فهي كلها ثابتة. وإلى جانب فعل الأمر، يستخدم الكلام السلطوي الوسائل اللغوية التي تساعده على التأثير في الفرد وفرض الخضوع عليه، مثل العنف اللفظي المتمثل في الشتائم والألفاظ المهينة للفرد أو للجماعة التي ينتمي إليها. والفرد يشعر في البداية بغضب شديد، ورغبة في الدفاع أو الهجوم، لكنه سرعان ما يكتشف عجزه فيسكت ويستكين. وكلما طال الأمر تحوّل السكوت موقفًا، والعجز استسلامًا. وهذا ما تسعى إليه السلطة.

في رواية «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» لـ إميل حبيبي، يختار (سعيد) أن يتعاون مع (المحتل)، بل هو يتعاون تنفيذًا لوصية أبيه الذي تعاون قبله. وحدث مرة أن سمع (سعيد) إذاعة إسرائيل بالعربية تدعو العرب المهزومين إلى رفع

أعلام بيضاء فوق سطوح منازلهم، ففعل، ورفع فوق سطح بيته شرشفًا أبيض على عصا مكنسة. فما كان من (يعقوب)، مشغلّه الإسرائيلي، إلا أن دخل عليه وهو يصرخ : أنزله يا بغل. وسرعان ما تحول (سعيد) على لسان (يعقوب) من بغل إلى حمار، ثم ارتفع إلى مرتبة الأحمق. وشملت شتائم (يعقوب) المذيعين العرب في إذاعة إسرائيل الذين اكتفوا بالقول إنهم جميعًا عرب. وهو حتمًا لم يقصد معنى الكلمة في المعجم العربي بل معناها المتداول على لسان الإسرائيليين.

ويتواصل الحوار مستخدمًا وسيلة ثالثة من وسائل الترهيب والإخضاع، وسيلة براغماتية هذه المرة لا لغوية، هي الاتهام.

«تمالك جأشه فأوضح لي ما وقعتُ فيه من التباس قرّر رئيسنا الرجل الكبير، ذو القامة القصيرة، أنه ليس التباسًا بل نفيرٌ بشقّ عصا الطاعة على الدولة.

قلت: كلها عصا مكنسة.

قال: نداء المذيع موجّه نحو عرب الضفة أن يرفعوا الأعلام البيضاء استسلامًا أمام الإحتلال الإسرائيلي. فما شأنك أنت في ذلك في حيفا التي هي في قلب الدولة ولا أحد يعتبرها مدينة محتلة؟

قلت: زيادة الخير خير!

قال: بل إشارة إلى أنك تعتبرها مدينة محتلة، فتدعو إلى فصلها عن الدولة.

قلت: إن هذا التأويل لم يدر في خاطري أبدًا.

قال: إننا لا نأخذكم على ما يدور في خواطركم بل على ما يدور في خاطر الرجل الكبير. وهو يرى أن العلم الأبيض الذي رفعتَه على سطح بيتك في حيفا هو دليل على أنك تقوم بحركة انفصالية عن الدولة ولا تعترف بها.

قلت: إنك تعلم علم اليقين أنني مفرط في خدمة الأمن ولا أفرّط به.

قال: أصبح الرجل الكبير يعتقد بأنّ إفراطك هو تمويه عن تفريطك. ويستعيد الرجل الكبير أصلك وفصلك أدلة على أنك تتغابى، ولكنك لست بغبي. فلماذا لم تعشق سوى (يعاد) ولم تتزوج سوى (باقية) ولم تنجب سوى (ولاء)؟

قلت: ألم يسأل الرجل الكبير لماذا لم أولد سوى عربي؟ ولماذا لم أجد وطنًا سوى هذه البلاد؟

قال : قم معي واسأله.

ولكنهم أخذوني إلى غور بيسان، وزجوا بي في سجن شطة الرهيب» (حبيبي، ١٥٧-١٥٨).

هذا الاتهام النموذجي يعطي دورًا لطرف جديد غائب هو الرجل الكبير، والمقصود به المسئول الأعلى رتبة من (يعقوب). فمع اقتناع هذا الأخير بأن (سعيد) رفع العلم الأبيض تنفيذًا للتعليمات الإسرائيلية التي أعلنتها الإذاعة، فإن تفسير فعلة (سعيد) يخضع لتراتبية المسئولين، و«التفسير الحقيقي» هو الصادر عن الأعلى رتبة فيهم. فالأنظمة السلطوية هرمية الترتيب (Goldschläger, 13)، وكلما ارتفع الفرد في تراتبية السلطة أصبح في رأي النظام أعمق فهمًا لمدلولات الأحداث وخلفيات الأفعال وأبعاد التصرفات، وتحول رأيه إلى حقيقة. وبناء على هذا المبدأ يسوّغ النظام لنفسه محاكمة الناس على نواياهم وخواطرهم وما يبطنون؛ ولأن الحضور حوار، والمتسلط لا يحاور، كان لا بد للرجل الكبير من أن يكون شخصية غائبة.

كل هذا من جهة السلطة، فماذا يبقى في هذه الحال للطرف الآخر، للمواطن الفلسطيني، لسعيد المتشائل؟ يبقى له السكوت والاستسلام ودخول السجن. وتبقى له المقاومة أيضًا، بأسلوبه الساخر الذي يقول ما يريد، ولكن ضمن غلاف من المصانعة التي تستخدم القناع الذي يستر الوجه الحقيقي. ويبقى أيضًا دور الكاتب الذي ينبه القارئ، من وراء (سعيد)، ومن غير قول، إلى أن العمالة لا تضمن لصاحبها فرصة العيش بسلام. فالثمن الذي يدفعه العميل للعدو نتيجة عمالته أغلى في الغالب مما يدفعه المقاوم نتيجة مقاومته.

إلى جانب الوسائل اللغوية البحتة، يلجأ الحوار السلطوي، من أجل التأثير في الآخر وإخضاعه، إلى تركيبة من الوسائل اللغوية والبراغماتية، ليرسم سياق الحوار ويوجهه نحو الغاية التي تفيده. من هذه الوسائل تكرار السؤال عقب الإجابة الواضحة، والترهيب النفسي بإسماع الآخر أصوات التعذيب الصادرة من الغرفة المجاورة.

«- غادرتُ إلى دول البترول منذ خمس سنوات. بعد الإحتلال بثلاثة أشهر. كنا نسكن طولكرم، ومات الوالد فانتقلتْ أمي إلى نابلس.

- ولماذا انتقلتْ أمك إلى شخيم؟
- تعجبها نابلس.
- ولماذا تعجبها شخيم ؟
- نابلس تعجبها لأنها مليئة بالأقارب.
- ولماذا عدتَ من دول البترول إلى شخيم؟
- عدتُ إلى نابلس لأن الوالد مات.
- من مات؟
- الوالد مات.
- متى مات؟ ارفع صوتك.
- قبل سنتين.
- ولماذا عدتَ الآن وليس قبل سنتين؟ ارفع صوتك.
- كنتُ بانتظار لمّ الشمل.

وتوقف صوتُ البلدوزر، استراحتْ أساريرُ البولندي وعاد يسأل، وهو ما زال واقفًا وراء الطاولة الصغيرة وكوب برتقال في يده.

- وماذا ستعمل في شخيم؟
- سأبحثُ في نابلس عن وظيفة.

وارتفعَ صوت الصراخ ثانية، وبدأت الفتاة تشهق والجندية الإسرائيلية تصيح:

- افتخ رجليك، افتخ رجليك، لازم أشوف جوّه، لازم أشوف جوّه، افتخ رجليك.

وتلاحقتِ الفرقعات. يا كلاب، يا كلاب... آ.. آ... آ.. ونزلَ حاجبا الضابط نحو أنفه. ومسحَ شاربَه الأشقر وعادَ يسأل» (خليفة، ١٤).

في هذا المقطع الحواري نقع على تحقيق يستخدم وسائل التحقيق البوليسية المحترفة، ولكن الأهم فيه ليس دور السلطة، بل دور الفرد. في الحوار السلطوي قد يقاوم الطرف الضعيف أو يستسلم. وفي هذا النص يبرز الفرد مقاومًا لمحاولة طمس الهوية الوطنية عبر إطلاق أسماء عبرية على المدن الفلسطينية. فنابلس هي فلسطينية طالما هي نابلس. أما إذا تنازل الفلسطيني عن اسمها العربي أمام إصرار الضابط الإسرائيلي، واستخدم مثله كلمة شخيم، فإنه لا يتنازل عن الاسم وحده، بل عن نابلس نفسها.

وتدعم الجمل السردية التي تتخلل الحوار موقف الفرد حين تصف المحقق الإسرائيلي بأنه بولندي؛ أي غريب. وبأنه ضابط؛ أي محتل بقوة السلاح. وهي تمعن في تغريب هذا الضابط البولندي حين تصفه بأنه أشقر. كذلك يقدم الحوار الجندية الإسرائيلية عاجزة عن لفظ حرف الحاء مع أنه من حروف اللغة العبرية للدلالة على غياب الرابط الحقيقي بين اليهودي اليوم ويهود الماضي البعيد الذين سكنوا في فلسطين. إلى جانب مسألة الهوية يلمّح النص إلى قسوة الإسرائيليين حين يجمع بين صوت البلدوزر وصوت التعذيب. فيجعل أسارير الضابط ترتاح حين توقف صوت البولدوزر ولا يجعلها تتقلص عند سماع صراخ الفتاة الفلسطينية تحت التعذيب. وهو يعمم صورة القسوة، فيجعل التعذيب يتم على يد جندية إسرائيلية، لا جندي. ومثلما يعمّم صورة القسوة على الإسرائيليين، يعمم صورة المقاومة على الفلسطينيين، فيجعل تهمة الفتاة نقلَ شفرة سرية إلى المقاومة، ويجعل هذه الفتاة ترفض الاعتراف على الرغم من ألمها، بل تتجرأ على الإسرائيليين وتنعتهم بالكلاب.

الشكل السادس: الحوار الأيديولوجي.

ينتمي الحوار الأيديولوجي إلى الصمت بسبب تعذر التبادل الحقيقي فيه. فإذا كانت للحوار غاية هي الوصول إلى تفاهم، إلى حل، إلى تقريب الأفكار، فإن الحوار الأيديولوجي لا يسعى إلى هذه الغاية؛ لأن تبديل قناعة الآخر المؤدلج، وتغيير أسس تفكيره، غاية شبه مستحيلة.

ولعل المثل الروائي العربي الأوضح هو ما قدمه غسان كنفاني في روايته «عائد إلى حيفا». بدأ كل شيء مع عودة (سعيد) مع زوجته (صفية) إلى حيفا، بعد عشرين عامًا على خروجهما منها، لتفقد بيتهما، وخصوصًا للبحث عن ولدهما (خلدون) الذي تركاه هناك طفلاً في شهره الخامس. كل شيء بدا على حاله في عيني (سعيد) و(زوجته) حين وصلا إلى الحي الذي كانا يسكنانه في المدينة: الشارع، الطريق، المباني، وحتى أثاث بيتهما الذي تسكنه امرأة عجوز استقبلتهما بهدوء. كل شيء تجمّد، حتى الزمن، فكأن السنوات العشرين التي مضت لم تكن سوى طرفة عين. لهذا كان من السهل أن يحضر الماضي والحاضر معًا كأنهما توءمان. فلا معنى للأماكن الحميمة خارج الذاكرة والتاريخ: لا معنى لحيفا عند الفلسطينيين من دون ماضيها الفلسطيني، ولا معنى لها عند الإسرائيليين خارج التاريخ العبراني. لهذا حين دخل (سعيد) في حوار، أو بالأحرى في جدل مع (مريم) التي تحتل منزله حول ملكية المنزل وأثاثه، أدرك بسرعة أن إثبات ملكيته للمنزل يعني إثبات ملكيته لحيفا ولفلسطين، ولكنه أدرك أيضا أنه دخل مع المرأة في حوار أيديولوجي يستحيل أن يصل إلى نتيجة.

وحين دخل ابنه (خلدون) باللباس العسكري الإسرائيلي، كان الحوار بين الرجلين حوارا لا بين أب وابن، بل بين تفكيرين، عقيدتين متناقضتين. تكلم كل منهما بمقتضى عقيدته، فبقي كل في موقعه. وخاب أمل (سعيد)؛ لأنه نسي أن للتاريخ أكثرَ من رواية، ولو لم تكن كلها صحيحة، وأن بإمكاننا تغيير وجه الأرض بما نزرعه فيها، كما أن بإمكاننا تغيير انتماء الأفراد والجماعات بما نغرسه في عقولهم.

كذلك قدم المسرح العربي أمثلة كثيرة من الحوار الأيديولوجي، بعضها مباشر والآخر مداور. من هذه الأمثلة: مشهد قدمه سعد الله ونوس في مسرحيته «أحلام شقية»، وهو يدور بين (كاظم) وزوجته (غادة) حول موقف المواطنين السوريين من جمال عبد الناصر والوحدة السورية المصرية. كانت (غادة) منكبة على كتابة رسالة إلى أخيها الذي يتعلم في الخارج حين طلب منها (كاظم) :

«كاظم: [..] ولا تنسي أن تخبريه أن الثورة تقوّي مركزها بعد أن دحرنا الانفصاليين والوحدويين الخونة من جماعة طاووس مصر ... نعم اكتبي له هذا كله على لساني. وقولي له لا نحتاج إلى علم الأجانب. وعليه أن يعود لكي يخدم الثورة. لماذا لا تكتبين؟

غادة: لن أكتب ذلك.

كاظم: هات الدفتر. سأكتب له بيدي.

غادة: إني أَحب عبد الناصر.

كاظم: ماذا قلت؟ هل جننت؟

غادة: إني أحب عبد الناصر.

كاظم: ومتى كان هذا الحب المفاجئ! هذه أول مرة أسمع هذه القصة. أتبحثين عن الشر!

غادة: إني أحب عبد الناصر.

كاظم: قلت لك الليلة مزاجي رائق، فلماذا تريدين استفزازي؟

غادة: إني أحب عبد الناصر.

كاظم: (وهو يهب غاضبا) إي سألعن أجدادك على أجداد عبد الناصر. سأكسر رأسك،

وأعجنك بدمك. (يمسكها من شعرها) أتتحدين مبادئي؟! أتريدين خراب بيتي! خذي إذن.. (يشرع في ضربها)» (ونوس، ٢٦٣-٢٦٤).

هذه الأمثلة المختلفة تبين أن الحوار الأيديولوجي لا أفق له ولا نتيجة. فهو لا يؤدي إلى غنى معرفي لدى الطرفين، بل يجري تبعًا لميزان القوى. وكلما زاد اختلال الميزان زاد ميل الطرف الأقوى إلى استخدام العنف، لا ليقنع خصمه برأيه، بل ليفرض هذا الرأي عليه ويلغيه بوصفه محاورًا؛ أي ليلغي الحوار نفسه.

خاتمة

في ختام هذا البحث الذي سعى إلى تحليل طبيعة الحوار وتصنيف أشكاله نجد أن بين الحوار الروائي والمسرحي والسينمائي لقاء وافتراقا. أما اللقاء؛ فلأن الرواية والمسرحية والسينما كلها تبني حواراتها على مثال الحوار الشفهي. أما الافتراق؛ فلأن المقتضيات والتقنيات التي تتحكم بصناعة كل نوع لا تسمح بالمطابقة بين الحوار الفني والحوار الشفهي. فالحوار في العمل الفني لا يبدأ من البداية، ولا يستمر إلى النهاية، ولا تخلقه الصدف ولا الرغبة في كسر رتابة النص وخلق الحيوية. إنه فن ذو هوية، وذو وظيفة سردية أو درامية، وهذه الوظيفة هي التي ترسم موقعه وحدوده وأسلوبه ولغته.

واللافت في الرواية الحديثة، وفي المسرحية الحديثة أيضا، هو الميل إلى تصوير الحوار كتجربة مستحيلة، إما لعدم رغبة الشخصيات فيه، وإما لعدم توافر شروط قيامه، وإما لعجزه عن تحقيق نتائج، لهذا يبدو أشبه بالصمت؛ لأن غرضه تسليط الضوء على غربة الإنسان في هذه الأرض. وهذا الصمت يعيد الإنسان إلى فرديته ويشعره باستقلاله، ولكنه يضعه وحيدا في وجه الآخرين كلهم، وهذا ما يضاعف عزلته. وقد يبلغ الشعور بالعزلة أقصاه عندما يلجأ الفرد إلى محاورة نفسه. ففي الحوار الداخلي ينعزل الإنسان عن كل ما في هذه الدنيا حتى عن ذاته.

يبقى أن الحوار - بأشكاله المختلفة الأدبية وغير الأدبية - يحمل من الخصائص الرئيسة والثانوية ما يسمح فعلا باعتباره نوعا مستقلا. ومثلما يمكن للشعر أن يستقل بنفسه فيكون قصيدة، وأن يدخل في تأليف المسرحية فتكون مسرحية شعرية، أو يدخل في الحكاية كجزء متميز في نسيجها، ومثلما يمكن للسرد أن يدخل إلى المسرحية حين تقدّم الحوادث الخارجية على لسان إحدى الشخصيات، يمكن للحوار أن يستقل بنفسه، كحال الحوار الفلسفي وحال بعض ألوان القصة القصيرة الحوارية، أو أن يدخل مع فنون أخرى في تكوين فن مستقل (مثل المسرحية الشعرية حيث الحوار، والشعر، والحكاية، والإخراج، والموسيقى، وغيرها تتعاون على إبداع عمل واحد متكامل). ليس الحوار - إذن - أسلوبا في الكتابة، إنه نوع من أنواعها، بل هو نوع عام ينطوي على أنواع، مثلما ينطوي نوع السرد على أنواع.

الهوامش

١- صدر العدد الأول من مجلة **الازمنة المعاصرة** في باريس في تشرين الأول سنة ١٩٤٥.

٢- «أنا امرؤ يسرني أن يدحض الآخر رأيي إن كان خاطئًا، مثلما يسرني أن أدحض رأي الآخر إن كان خاطئًا. وسروري بدحض رأيي ليس بأقل من سروري بدحض رأي سواي. وأرى أن إفادتي من دحض رأيي لأكبر بكثير من إفادتي من دحض رأي سواي؛ لأن التخلص من أسوأ العيوب ينفعني أكثر مما ينفعني تخليص الآخرين منها. وأرى أن لا عيب أخطر على المرء من أن يكوّن فكرة خاطئة عن المسائل التي نناقشها الآن، إذن، إن ضمنتَ لي أنكَ مثلي تحاورنا معًا، وإلا لندع هذا الحوار ونتوقف عنه» (Platon,213).

٣- في رواية «**حسن العواقب**» لـــ **زينب فواز**، الصادرة في القاهرة عام ١٨٩٩، نجد الكثير من العبارات التي تفتتح الفصول، وتنقل القارئ من مكان إلى مكان في الرواية، أو من شخصية إلى شخصية. مثالها: «ولندعه الآن هنا، ثم نتوجه بالقارئ جهة الجابية لنعلم ما حصل لجابر» (٥٨)، «فلندع الآن هذين العاشقين في خلوتهما ونذهب بالقارئ إلى الزاهرة» (٩٠)، «فلنترك هؤلاء، ثم نتوجه إلى الجابية، وننظر ما جرى لتامر..» (١٠٣)، «فلندع هؤلاء الآن يرتعن في بحبوحة الأماني، ويتبادلن مراسم التهاني، ونرجع بالقارئ الكريم إلى شكيب الذي تركناه يندب أطلال الأحبة ..» (١٧٣). فإن هذه العبارات رغم ما يبدو فيها من تسلل هي أقرب إلى أسلوب القص الشفهي منها إلى التسلل المقصود فنيا.

٤- هذه المعلومة ذكرها لي المخرج السينمائي **أسد فولدكار** في أثناء حديث جرى بيننا.

٥- يقترح **دومينيك مانغينو** إطلاق مصطلح سينوغرافيا على الظرف المحيط بتبادل الكلام. ويقصد بذلك وضع المتكلم ووضع المخاطب والفضاء المكاني والمدة الزمنية، وهي العناصر التي يتطور الكلام انطلاقًا منها. انظر:(Bordas,729)

٦- أقترحُ كلمة تشفيه للدلالة على استخدام الخصائص اللغوية الشفهية، الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية، كلها أو بعضها، في تأليف الحوار الروائي أو المسرحي. غاية هذا الاستخدام هي الإيحاء بأن الشخصية تتكلم على طبيعتها، وباللسان الذي يميزها.

٧- في مقدمة رواية «**السقا مات**» لـ **يوسف السباعي**، يقول الكاتب أنه حاول في هذه الرواية الابتعاد عن العامية وألفاظها «ولكني لم أكد أكتب بضع صفحات، ولم أكد «أحمى» في الكتابة .. حتى وجدت أبطال القصة ينطقون على الرغم مني في الحديث باللغة العامية». ونبّه السباعي إلى أن حوار «**عودة الروح**» لـ **توفيق الحكيم** يجري باللغة العامية على الرغم من أن الكاتب تخلى عن العامية في رواياته اللاحقة وكتب حواراته بأبسط درجات الفصحى التي تكاد تقارب العامية. وأشار إلى أن **محمود تيمور** نشر إحدى رواياته في ثوبين: الأول فصيح، والثاني عامي. وخلص إلى أن روايته تعكس الصراع بين العامية والفصحى، وأن الغلبة ستكون حتمًا للعامية؛ لأنه من المستقبل الممجوج أن نحاول إنطاق أشخاص القصة باللغة الفصيحة.. وهم لا يمكنهم في حياتهم الطبيعية أن ينطقوا بها» (٦-٨).

٨- انظر مسرحية «**بالنسبة لبكرا شو؟**» لـ **زياد الرحباني**، حيث يؤدي وجود شخصيات أسبانية وأميركية وبلجيكية فضلا عن شخصيات لبنانية متفرنجة في أحدى حانات المدينة إلى استخدام اللغات الأسبانية والفرنسية والإنجليزية فضلا عن العامية اللبنانية في المشهد، ولكن هذا الاستخدام يتراجع في المشاهد اللاحقة حين تغيب الشخصيات الأجنبية وينحصر الكلام الأجنبي ببعض العبارات.

٩- هذا ما عبر عنه جيدًا جان جاك روسو في روايته «إلويز الجديدة»: «أبدا ما نقوله لصديق لا يمكن أن يساوي ما نشعر به ونحن إلى جانبه؟ يا إلهي! كم أن اليد التي نشد عليها والنظرة المفعمة بالحيوية والضمة إلى الصدر والتنهد بعدها تقول أشياء، وكم تصير باردة الكلمة الأولى التي نلفظها في أثرها». انظر (دوفور ٧٩).

المراجع

- إلياس، ماري وحنان قصاب حسن: **المعجم المسرحي .. مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٧ .
- الجاحظ، أبو عثمان: **البخلاء**، تحقيق: طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، ط ٦، ١٩٨١ .
- جبران، جبران خليل: **المجموعة الكاملة**، دار صادر ودار بيروت، بيروت، ١٩٦٤.
- حبيبي، إميل: **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨٩.
- الحكيم، توفيق: **المؤلفات الكاملة**، المجلد الأول، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٤ .
- خليفة، سحر: **الصبّار**، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٧٨ .
- دوفور، فيليب: **فكر اللغة الروائي**، ترجمة: هدى مقنّص، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠١١.
- الرحباني، زياد: **بالنسبة لبكرا شو؟، الزلقا**، مختارات، بيروت، ١٩٩٤ .
- زيتوني، لطيف: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠٢.
- السباعي، يوسف: **السقا مات**، مؤسسة الخانجي بمصر، القاهرة، ١٩٧٥.
- صالح، الطيب: **الأعمال الكاملة**، دار العودة، بيروت، ١٩٩٦ .
- عواد، توفيق يوسف: **المؤلفات الكاملة**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٧ .
- فواز، زينب: **حسن العواقب**، المجلس الثقافي للبنان الجنوبي، بيروت، ١٩٨٤.
- كنفاني، غسان: **ما تبقى لكم**، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٦ .
- ونوس، سعدالله: **الأعمال الكاملة**، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٦.

- Archaimbault, Sylvie. **Un texte fondateur pour l'étude du dialogue: De la parole dialogale** (L. Jakubinskij). Histoire, Épistémologie, Langage 22, 1(2000):99-115
- Bakhtine, Mikhaïl. **Esthétique et théorie du roman**, Paris: Gallimard, Collection Tel, 1978
- Boblet, Marie-Hélène. **Des faux amis aux frères ennemis : dialogue et conversation dans L'inquisitoire,** Le Square, L'amante anglaise, Le dîner en ville. Tangence, 79 (2005) : 55-73
- Bordas, Éric. **Scénographie du dialogue balzacien**. MLN 111.4 (1996) 722-733
- Bret, Thierry. **Du (style de théâtre) appliqué au roman**. Loxias 18, revel.unice. n. pag. Web. 18 July 2012
- Charaudeau, P. **Le dialogue dans un modèle de discours**. Cahiers de Linguistique Française,17 (1995): 141-178
- Drillon, Jacque. **Traité de la ponctuation française**. Paris : collection Tel. Gallimard/inédit, 1991
- Du Gard, Martin. **Souvenirs autobiographiques et littéraires**. Œuvres Complètes, I. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1955.
- Esslin, Martin. **Anatomie de l'art dramatique. Traduit de l'anglais par Nicole Tisserand.** Paris : Buchet/Chastel, 1979

- Gadamer, Hans-Georg. **Langage et vérité.** Paris : Gallimard, nrf, Bibliothèque de philosophie, 1995
- Goldschläger, Alain. **Towards a Semiotics of Authoritarian Discourse.** Poetics Today 3, 1 (1982) :11-20
- Hamel, Yan. **La bataille des mémoires. La Seconde Guerre mondiale et le roman français.** Socius, les Presses Universitaires de Montréal, 2006
- Kibédi Varga, Aron. **Causer, conter. Stratégies du dialogue et du roman.** Littérature, 33 (1994):5-14.
- Kundera, Milan. **Testaments Betrayed: An Essay in Nine Parts**. Translated by Linda Asher. HarperCollins, 1996
- Lane-Mercier, Gillian. **Pour une analyse du dialogue romanesque**. Poétique, 81 (1990): 43-62.
- Mattiussi, Laurent. **Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi, (Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf)**. Genève : Droz, 2002
- Platon. Gorgias, **ou De La Rhétorique. Œuvres de Platon, III. Traduction de Victor Cousin.** Paris : Bossange Frères, 1824
- Sillam, Maguy. **La variation dans les dialogues de Bel-Ami**. Langue française, 89 (1991):35-51
- Vial, Charles. **L'égyptien tel qu'on l'écrit**. Institut français d'archéologie orientale du Caire, 1983
- Xanthos, Nicolas. **Communautés de paroles : La poétique dialogale de Trente arpents**. Voix et Images 31, 2(2006) :107-127

الرحلة العربية وصيرورة النوع

شعيب جليفي*

تنمو أشكال التعبير الإنساني المتنوعة وتحيا متطورة عبر الزمن، تبتدع باستمرار طرقًا جديدة تواكب مناحي الحياة. وقد كان الشكل الفني لهذا التواصل مدخلاً آخر للتعبير غير المباشر، والمعبر عن مقدرة أخرى لدى الإنسان للقول والكشف عن الأفكار والمشاعر.

لقد كان الإبداع - وما زال - في كل مناحي الكتابة والتفكير، مُعبراً عن علاقات الإنسان بأسئلة الوجود الملغزة والمحفزة، وهو ما تجلى في تطوير الأنواع التعبيرية، سواء من خلال ما يتحقق من تراكم يفرز تلك الانتقالات النوعية، أو ما يفرضه الشرط التاريخي في علاقة المجتمع وحاجاته التي يُفرزها التراكم؛ فكل النصوص تولد من رحم لحظة يتقاطع فيها الذاتي بالثقافي والتاريخي، في عملية امتصاص وتفاعل متبادلين.

وتتشيد النصوص للتعبير عن لحظة ضمن صيرورة زمنية طويلة متصلة بالخطاب والسلطة والتاريخ؛ من ثمة، فهي تبقى مفتوحة على التعديل والتشكيل، مما يعكس تلك الرغبة في تشكيل الذات والوعي، فرديًا أو جمعيًا. ولعل العنوان الكبير الذي يمكن اختبار تطور النوع الأدبي عبرَه - على المستوى الإنساني - هو سرديات الذات (الذات بوصفها الأنا، والآخر، والمجتمع، والتاريخ، والمتخيل..) والتي تفرعت عنها أشكال صغرى وكبرى. فالشعر العربي - مثلاً - عَبَرَ مسيرةً طويلة في تشكل التخيّل وانبنائه، من الرجز إلى المقطوعات ثم القصيدة كما كتبها الشاعر عدي ابن ربيعة المهلهل (المتوفى حوالي ٥٣١م)، ومن بعده باقي الشعراء الذي رسموا للنص الشعري هويته المركزية. والشيء نفسه يمكن تلمسُّه في النصوص السيرية والتراجمية والمناقبية، وهي نصوص صغرى عرفتها الثقافة العربية في القرون الأولى ضمن مدونات مختلفة، لتتطور بعد ذلك إلى نصوص كبرى في مؤلفات مستقلة بمسميات مختلفة، في السير الشعبية ثم في سير «ذاتية - فكرية» ارتبطت بأعلام مثل: أسامة بن منقذ في «كتاب الاعتبار»، والغزالي في «المنقذ من الضلال»، وابن خلدون في «التعريف»، وصولاً إلى سير الأدباء والمفكرين المعاصرين.

إن الأشكال الأدبية لا تحيا إلا بالتطور، ومدى قدرتها على مصارعة الأشكال الرمزية الموجودة في الحياة.

* أستاذ السرد والمناهج، ورئيس مختبر السرديات بكلية الآداب، بن مساك، الدار البيضاء، المغرب.

ويشكل نص الرحلة في الإبداع الإنساني حلقة أساسية لفهم ثوابت ومتغيرات نوع أدبي شَكّل ملتقى أنواع كثيرة للحفاظ على سيرورته؛ بحيث رسّخت الرحلة شكلها الفني، في التلقي النقدي، بوصفها نصًا ثقافيًا له مجموعة من «القوانين المنفتحة» عبر سلسلة من العناصر والسجلات ارتبطت وتقاطعت مع عدد من الأنواع الصغرى والكبرى؛ وبالتالي أصبحت – مع التراكم الكمي والنوعي – مسارًا ونصًا كونيًا ينتمي إلى كل الجهات والآفاق، من منظور أنها سفر وانتقال من فضاء إلى آخر، لهدف أو أهداف، يلتقط خلالها الرحالة/ الراوي المشاهدات – وصفًا وسردًا – مع التعليقات والأحكام التي تلائم رؤيته، كان شاعرًا، أو مؤرخًا، أو جغرافيًا، أو إخباريًا، أو محاربًا، أو دبلوماسيًا، أو كان من الكتّاب، والعلماء، والقضاة، والفقهاء، ورجال الدين، وغيرهم. إن الرحلة هي علامة وسط ملتقى علامات أخرى تتفاعل معها، من أجل تقديم تمثيل ثقافي[١] يمنح الكتابة فرصة لاختزان أكثر من قول عن الذات والآخر، عن الماضي والحاضر، عن المرئي المشاهد وعن المسموع، والمقروء، والمتخيل.

إن السفر داخل النص الرحلي، يصبح علامة وعنصرًا متحول، يتحقق قيمة تُعلي من الحياة والحكاية، حمّال لآثار التاريخي والذاتي، الواقعي والحلمي في آن، حقائق ومزاعم أو تخيُّلات.

إنه عنصرٌ دسّاسٌ يركبُ الجسور الأكثر نفاذًا وسُلطة حيث وُجِدَ في شكلين مُختلفين منذ فترة طويلة جدًا، في الشعر والتاريخ. كما في نص جلجامش، على لسان أحد كبار الكهنة، يروي السفر الأسطوري لـ جلجامش، وبعده بقرون لوكيوس أبوليوس في «الحمار الذهبي». وفي أشعار العرب، ما قبل الإسلام، بقصائد شامخة وقوية، أو سرود الأيام والوقائع والحكايات، وفي كل الملاحم حيث الأسفار والرحلات تشكل عصب السرد، مثلما هو في متون التاريخ، فترة قبل الميلاد، مما كتبَه حانون القرطاجني، وهيرودوت، وهوميروس، وسترابون وغيرهم، حول رحلة الزمن من منظور أقرب إلى اليوتوبيا بوصفها بحثًا مستمرًا عن الحلم وعلامة الأمل[٢] والشكل الأمثل لتحقيق عالم جديد.

وسيبقى هذان الشكلان – التخيلي والتاريخي التوثيقي – حاضرين إذا ما رُمنا البحث في الثقافة العربية، بعد التحولات الجذرية في خريطة العالم العربي الإسلامي، واستكمال انتشار الإسلام، فأصبح الارتحال العسكري والمدني والعلمي للعلماء والفقهاء أمرًا طبيعيًا، بين الشرق والغرب، في عواصم وجهات الجزيرة العربية، والشام، ومصر، والعراق، والقيروان، والأندلس، ثم فاس.

وقد راكمت الثقافة العربية رصيدًا ثريًا من الحكي الشفوي عن الأسفار المحلية والقطرية، ستعرف تطورًا حثيثًا للنوع الأدبي على مستوى النصوص، دون أن يكون هناك وعي نظري يتلمس هذا البحث الجنيني لجنس أدبي لم يجد إطارًا قائمًا، فيختار «التخفي» ضمن أشكال قائمة ومعروفة. فقد حفلت الكثير من قصائد الشعر العربي، قبل الإسلام، بأسفار كاملة، سيستثمرها يحيى الغزال[٣] في كتابة أسفاره – شعرًا – إلى المشرق والقسطنطينية وبلاد النورمان، وهو ما أكدته كتب التاريخ والأدب.

إنه سياق نهوض ثقافي عربي – ابتداءً من القرن الثامن الميلادي – ضمن ثراء شفوي، وانطلاق التدوين وظهور نصوص نثرية صغيرة، وتراجم ومناقب ونصوص تاريخية، أشبه بروايات تحكي عن وقائع وشخصيات، قبل أن يصبح السفر مكونًا رئيسًا لبناء المتعة والدهشة في مؤلفات سردية مثل «ألف ليلة وليلة»، وكتب السير الشعبية، مُقابل أعمال المؤرخين والجغرافيين، تمهيدًا لسنة ٩٢١م، حيث سيكتب فقيه مغمور، لا ذكر له في كتب التراجم والتاريخ – اسمه أحمد بن فضلان[٤]

– رحلة هي رواية تاريخية عن سفر عميق إلى بلاد الترك والبلغار والروس والخزر. نص اعتبره رسالة ضمّنها سفره الذي هو مزيج من السرد التاريخي والذاتي، ولم يكن يدري بأنه يحقق لنوع أدبي كبير شكله الأولي، بعدما ظل متخفيًا طويلاً في أقنعة أنواع أخرى مهيمنة، غفل عنه الأدباء، فيما التفتَ إليه المؤرخون ليغرفوا منه بنهم كبير.

منذ نص ابن فضلان، وخلال أزيد من عشرة قرون، ظلت الرحلة تنكتب كأنها طِرس مفتوح، يُقيِّدُ فيه كل أدباء المجتمع، وبعض عامتهم أيضا، أسفارهم السياحية والدينية والديبلوماسية. وستمهد ثلاثة من النصوص، من جغرافيات مختلفة لهذا التأسيس الأولي، لفقيه ومؤرخ وجغرافي، هم على الترتيب: أبو بكر المعافري، وأبو حامد الغرناطي، والشريف الإدريسي؛ حيث مهد هؤلاء الثلاثة – انطلاقًا من وعيهم الثقافي المشبع بالمغامرة – الطريقَ للرحالة ابن جبير الأندلسي (١١٤٥م-١٢١٧م) في القرن الثاني عشر الميلادي لكتابة نص تأسيسي بعنوان «تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار»[٥]، منح الرحلة هوية النوع وشكلها الذي سيصبح مرجعًا في الكتابة الرحلية، وجنسًا قائمًا مع أعلام الرحالة العرب في القرون الموالية، مع ابن رشيد السبتي، والعبدري، والتجيبي، وابن بطوطة، والبلوي، وابن خلدون، والقلصادي، وأبي سالم العياشي، وابن مليح القيسي، وصولاً إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، بظهور رحلات سفارية لمفكرين وعلماء ودبلوماسيين، سافروا إلى أوربا في مهام رسمية، فكتبوا رحلاتهم، مع بعض التعديل في لغات النص التي استعانت بكلمات أجنبية لتأطير تلك الدهشة، من حضارة الغرب ومعارفه الجديدة، وفي طريقة التمثل ووصف الأنا والآخر، كما في رحلات رفاعة الطهطاوي «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» ١٨٢٦-١٨٣١م، و«رحلة الصفار إلى فرنسا» سنة ١٩٤٥م.

النوع الرحلي وتحويل الشكل

لقد كان للتحولات الجذرية عالميًا، في مجالات الفكر، والفن، والثقافة، والنقد، والسياسة، والاقتصاد، أثرٌ بينٌ على الأشكال والأنواع الكلاسيكية الموروثة منذ القرن التاسع عشر، حيث الحاجة ضرورية إلى الشكل الرحلي للكتابة عن أسفار الأدباء والعلماء والفقهاء والدبلوماسيين، سواء في رحلات رسمية أو مغامرات شخصية، اكتشافًا للذات في جغرافيات أخرى؛ فجاءت هذه النصوص الرحلية بلغة حديثة ومواضيع جديدة متقاطعة، في البداية، مع المذكرات، واليوميات، والتقرير، بتأثير من السياق الثقافي والاجتماعي الجديد.

إن النص الرحلي نوع تشكّلَ في سياق تاريخي وثقافي طويل، ونما وسط أنواع كبرى ذات سلطة معرفية استراتيجية في الثقافة العربية، منحته مناعة ضد التلاشي والقدرة على التحول ومحاورة أنواع أخرى جديدة. فقد شكلت موضوعة السفر مجالاً جديدًا للكتابات الأوروبية والعربية وهي تدون مغامرات وسفارات خارج بلدانهم، في نصوص مزجت بين الرحلة واليوميات، في تمازج بين العوالم الممكنة والعوالم النصية[٦]، حيث المرجع الواقعي يتحول إلى ممكن تخييلي.

في ما يخص التمثل العربي لهذا النوع التقليدي، كان النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي وبدايات القرن العشرين، لحظة فارقة في استعادة جنس الرحلة لكتابة مشاهداتهم في أوربا أو الدنو من الشكل الروائي.

أسهم التفكير المتجدد في تاريخ ونظرية الأدب، في زعزعة الأجناس التقليدية والبحث عن شعرية جديدة على مستوى الأشكال، واللغة، والوعي، والمرجع، مع منح عنصر التخييل قيمة إضافية أخرى. وكان لكتابات أعلام في الأدب والمجتمع، مع العقود الأولى من القرن العشرين، أثر في بداية تحويل جزئي

للنوع الرحلي، انطلاقًا من ثلاثة ملامح أساسية: ملمح التمثلات الجديدة للأنا والآخر واكتشاف الحضارة الأوربية وثقافاتها. مما سيُنضج مفاهيم جديدة من قبيل التمثل، والغيرية، والصورولوجيا، باعتبار الرحلة تبدو «وكأنها كشف ملموس للاغتراب المكاني الذي يحتدم عند تبادل النظر بين الناظر والمنظور إليه، ونتيجة لذلك، لا يمكن للرحلة إلا أن تضفي طابعًا دراميًا وإشكاليًّا على إعتام العوالم الممثلة»(٧). وأما الملمح الثاني، فيتمثل في اللغة التي تخلصت مما علق بها من أصباغ ويقينيات، فأصبحت لغة الكتابة لغات متحررة ومتفاعلة. أما الملمح الثالث، فهو الشرط التاريخي والثقافي وأشكال التلقي.

في هذا الأفق المشبع بالانفتاح على مفهوم جديد للسرد الأدبي، وممارسات ثقافية مغايرة، سينخرط الأدب العربي - من خلال عدد من أعلامه - في كتابة الرحلة واستثمار شكلها المُطاوع للكتابة، بوعي جديد ومتجدد، مرتبط بوعي مرحلة تاريخية بكل تحولاتها، وبجنس أدبي جديد (الرواية)، التي وُلدت وسط ثورة معرفية وفنية، (وستعرفُ مسارًا شبيهًا بذلك الذي عرفه نص الرحلة، على الرغم من خصوصيات جنس الرحلة والسياق الثقافي-المعرفي الذي وُجدت فيه). فاختارت الرواية تجريب أشكال تراثية بترتيبات مختلفة ومستويات متفاوتة التوظيف، فكانت الرحلة شكلاً مفتوحًا، ثم عنصرًا ديناميًا في السرد بوصفه موضوعًا مُنتِجًا للتشويق والصراع، ومُسهمًا في التوليد الحكائي.

وفي سياق مغامرة الرواية، فإن قدرتها على امتصاص الأشكال الأخرى جعلها نصًا ثقافيًا جمعيًّا للتعبيرات والأوعاء، حققت تواصلاً جعل كُتّابها يتعددون ويتنوعون، من العلوم والفنون والمذاهب كافةً. كما جعل الأدباء يغامرون بتطويع الشكل الرحلي وتحريره، ليصبح شكلاً لنص رحلي جديد بلغة روائية حديثة، تعتمد السجلات الواقعية في الخلفية لبناء عالم آخر متصادم معرفيًا مع الذات والآخر والقارئ(٨).

أما أولى النصوص الرحلية التي يمكن اعتبارها فاتحة التحويل الذي وقع على هذا الشكل في القرن العشرين، بعد التمهيدات الأولى في الخرق الناعم، مع رفاعة الطهطاوي والصفار والعمراوي، ثم مع أحمد الصبيحي ومحمد بن الحسن الحجوي، فقد جاءت في وقت مبكر في مصر، وتونس، وسوريا، والمغرب، مع محمد حسين هيكل في «ولدي» ١٩٢٦؛ وعلي الدوعاجي في «جولة بين حانات البحر المتوسط» ١٩٣٣؛ وعبد السلام العجيلي في «حكايات من الرحلات» ١٩٥٤، ثم عبدالكريم غلاب في «من مكة إلى موسكو» سنة ١٩٧١، كمرحلة أولى، قبل أن يعرف السرد العربي نصوصًا رحلية من مستوى تحويلي جديد مع روائيين أنتجوا نصوصا رفيعة.

١- محمد حسين هيكل: إنتاج الذات والمعرفة عبر الرحلة.

لقد كانت للمثاقفة والانفتاح على أوربا، والحاجة إلى شكل روائي للكتابة والتعبير عن كل التحولات، وأيضًا الحضور المؤثر للصحافة، باعتبارها وسيطًا أساسيًا بين عالم المجتمع بكل فئاته، وبين المعرفة والحداثة، والوعي بعالم جديد وعنيف في طور التشكل، كان لكل هذا الأثر المباشر في تبني شكل الرحلة، كونها تأتي بين التخييل المحمول بين ثنايا نص يفترض نقل الحقائق، لاستيعاب الكتابة عن السفر وحمل هواجس الذات وأحلامها والمشاهدات المدهشة. وهكذا ستمنح الرحلة، للأدباء العرب، فرصة الكتابة عن أسفارهم إلى أوربا وباقي العالم، وتأطير تمثلاتهم الجديدة.

ولعل رحلات محمد حسين هيكل، إلى السودان وأوربا، هي شكل راقٍ من هذا التحويل الذي بدأ مع الأدباء العرب الذين زاروا أوربا في القرن التاسع عشر، وكتبوا نصوصًا أدبية جديدة ومغايرة للمألوف. وقد كانت لثقافة هيكل وانفتاحه ومرجعياته وموهبته

الأدبية الأثر في تطويع الشكل الرحلي القديم، وكتابة رحلة حديثة تُلائم العصر وتتفاعل مع الأجناس الأخرى.

ولم يُخْفِ هيكل، في رحلته «ولدي»[٩] إعجابه بنص رحلي سبقه بسنوات قليلة، لـ أحمد محمد حسنين «رحلة في صحراء ليبيا»[١٠]، وهي رحلة علمية، عرض أحمد محمد حسنين فكرتها على الملك فؤاد الأول، بعد عودته الدراسية من انجلترا وتوليه مناصب هامة، فقبل الملك الفكرة وعمل على دعمها والإنفاق عليها، فخرج الكاتب في قافلة من تسعة وثلاثين رجلاً قطعوا الرحلة في أزيد من سبعة شهور، حيث اكتشف واحتين وعرف تجربة قاسية ومغامرات كادت تودي بحياته. رحلة سيدونها في كتاب هو من النصوص القوية والنادرة في الثقافة العربية، لأنها نص استكشافي، من الرحلات العلمية التي تضاهي الرحلات الأوربية في هذا المجال؛ وقد كتبها بلغة سردية سلسة تمنح المعلومة والمتعة والتشويق، بالإضافة إلى التنويع في مستويات السرد القصصي والتوثيقي واليوميات.

«كنت في رحلتي الأولي وسط الصحراء قد نذرت نذرًا، ضللنا الطريق وأضعنا معه الأمل، فلا أثر للواحة التي التمسناها، ولا سبيل إلى بئر قريبة منا. هدّ التعب أجسامنا، وتسرب اليأس إلى نفوسنا، وكانت الصحراء قاسية عاتية، فنذرت إن خرجنا منها أحياء أن لا أعود إليها ثانية. مضى عامان على ذلك النذر فإذا بي في نفس الصحراء، وفي عين البقعة التي ضللنا عندها الطريق، ثم إذا بي عند ذات البئر التي أنقذت حياتنا في الرحلة السابقة». (من مقدمة الرحلة)

في رحلات محمد حسين هيكل، نمط آخر اختاره للكتابة؛ ففي كتابه «عشرة أيام في السودان»[١١] عَمِل على التوثيق لرحلة رسمية بدعوة من حكومة السودان لحضور حفل افتتاح خزان سنار عام ١٩٢٦. على عكس رحلاته الأوربية التي هي شكل من الاستكشاف للذات والمعرفة الجديدة وتحولات عالم الآخر، على مدار سنتين، في مَدَنيّة أوروبا الصاعدة، حيث زار باريس، ولندن، والسافوا العليا، وجبال الألب، وسويسرا، وميلانو، والبندقية، والأستانة، وبوخارست، وفيينا، وجنوا، ثم ألمانيا.

وقد رسّخَ الأدب العربي الحديث اسم محمد حسين هيكل، بوصفه أحد المؤسسين للسرد الروائي العربي منذ فترة مبكرة من القرن العشرين رواية «زينب» ١٩١٤، بالإضافة إلى صورته الاعتبارية في مجالات الصحافة والسياسة والمجتمع، وهو أيضًا أحد أعلام الفكر الليبرالي بتجربته القانونية، وكتاباته في السرد، والسياسة، والدين، واليوميات، والمذكرات، والرحلة.

انتبه هيكل مبكرًا - شأن نخبة من أدباء التنوير في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين - إلى جنس الرحلة، فعمِل على تجميع أسفاره الأوربية في كتاب واحد حمل عنوان «ولدي»، وهو المؤلف الذي جاء من ثلاثة فصول، معلنًا أن هذه الرحلات ذات هدف سياحي وثقافي، ومن أجل نسيان حدث وفاة ابنه، وقبله والدة زوجه. وهو ما استدعى السفر رفقة زوجته التي عانت نفسيًا، وآثر أن يكون عنوان مؤلفه «ولدي» والإهداء له أيضًا، أما التقديم فقد شرح فيه كل تلك التفاصيل.

إن التحول الذي طال الشكل الرحلي عند هيكل هو في حفاظه على الشكل العام وكتابة نص سرديّ بديع، تتضاعف فيه صورة الكاتب والصحفي والروائي والسياسي وابن هذا العصر، حيث استطاع أن يكتب رحلة تمُثل أفكاره وأفكار لحظة زمنية متوترة، مغموسة في أثرين كبيرين حملهما النص: الأول ذاتيّ، كما مهّد له في التقديم، وظل حاضرًا في ثنايا كل صفحات الكتاب والأسفار المتعددة في جغرافيات الآخر: موت ابنه وقبله والدة زوجه. والثاني الأثر الجمعي الذي حضر بكثافة، وبشكل مواز مع كل الأحداث التي خلّفتها الحرب العالمية الأولى على أوربا، نفسيًا وماديًا.

جاءت الرحلة، في مساراتها المتنوعة، تنويعًا للمشاهدات الثقافية والاستمتاع بالحضارة التي تُمجّد العلم والفن والحياة، من خلال المسرح، والغناء، والمتاحف، والعمارة، والمطاعم، والمقابر، والمواصلات، والطبيعة، إنها رحلة في الحياة لنسيان الموت. وقد تمكن النص بما له من قدرة على استيعاب أنواع أخرى، أن يكون فضاءً لسرود تاريخية واستعادة أحداث ماضية. ففي كل سفر يتذكر أسفاره السابقة للمقارنة والاكتشاف. لذلك، فإن نص «ولدي» هو كتابة تبدع في توسيع حقل الرحلة، وهي أقرب إلى عوالم الرحلات السفارية والثقافية التي ظهرت في القرن التاسع عشر بمصر والشام والمغرب. وأيضًا رحلة استكشافية ووثيقة تاريخية عن عالم أوربا، بُعيد الحرب الثانية؛ ثم هي أيضًا رحلة ثقافية، واستشفائية، بلغتها وصورها وبنائها البديع.

ولعل ما تحفل به الرحلة من سرود وأوصاف للنفس والآخر والمجتمعات، عبر الإعلاء من شأن العلم والفن والحياة، منحها القدرة على التجديد، وبناء نفس جديدة بعدما كانت محطمة، على غرار أوربا التي نهضت تبني مجتمعاتها، إنسانًا وعمرانًا وثقافة، لتعيد اكتشاف انطلاقة جديدة. كما كان محمد حسين هيكل وهو يستمتع بكل هذا ويعبّر عنه في سروده وأوصافه وتعليقاته. ومن ذاك، تلك الصورة التي سيمتطي فيه – لأول مرة – الطائرة من كولونيا إلى برلين.

«وفي الأولى والنصف تمامًا أقبل إلى ناحية الطيارة ضابط المطار، فصفر إيذانًا لها بالسفر. وجرت الطيارة على عجلها حتى توسطت المطار عند ضابط آخر واقف إلى جانب علم مثبت في الأرض. هناك رأينا الأرض تبتعد عنا رويدًا رويدًا من غير أن نشعر ونحن في الطيارة بأكثر من حركة الصاعد (الأسانسير) حين ارتفاعه. لكن ضيق المحشر الذي حشرنا فيه جعل أنفاس الأشخاص العشرة الذين يشغلونه تجعل منه بوتقة؛ فخلعت معطفي في أثناء ارتفاع الطيارة، ثم جعلتُ أحدق إلى الأرض وإلى ما إليها من شجر وعمارة وهضاب وجبال تبتعد عنا رويدًا رويدًا».

(ولدي، ص ٢٤٥)

٢ـ علي الدوعاجي: تخييل الصدق والكذب

كتبَ عليٌ الدوعاجي، وهو في الرابعة والعشرين من عمره، رحلته الوحيدة «جولة بين حانات البحر المتوسط»[١٢]، في النصف الأول من سنوات الثلاثينيات من القرن العشرين، وهي فترة مبكرة لإنتاج نص جريء في ثقافة السياحة، صادفت على المستوى الاجتماعي والسياسي تحولاً في الوعي بالذات وبالحرية والانعتاق من الاستعمار الفرنسي، الذي أحكم قبضته على تونس والدول المغاربية والإفريقية، في تزامن مع غليان وصراع صامت بأوربا مهد له صعود النازية بألمانيا، والفاشية بإيطاليا، وهو ما سيقود بعد بضع سنوات إلى اشتعال الحرب العالمية الثانية.

جاء نص الدوعاجي ممتلئًا بإحساس شفاف لروحه وروح التاريخ، فهو يحيل من خلال عنوانه على أمرين مباشرين، يرتبطان بسياق المرحلة: الأول هو تجنيسه لنصه ضمن السفر السياحي، وهي المرة الأولى التي تحمل فيها رحلة عربية، في عنوانها كلمة «جولة». والثاني إصراره على أن سفره خاص في أمكنة بعينها، وهي الحانات الموجودة في موانئ البحر الأبيض المتوسط.

وتأتي الجرأة الإبداعية أيضًا في مقدمة المؤلف، وهي من خمس فقرات، كاشفة عن وعيه بالتجديد في كتابة رحلته، بل ويعلنُ أنه يخرق ميثاقها، في إشارته إلى عدم التزامه بخطة منظمة، وأنه يختار الإمتاع على تقديم المعارف التي اعتاد قارئ الرحلات مُطالعتها.

«لا أعرف من أين يجب ابتداء الحديث بالضبط، وكل ما أعرفه هو أني عزمت على كتابة هذه الرحلة التي قمنا بها في صيف عام ١٩٣٣. [...] وعلى ذكر صدق الرواية أعترف أني سوف لا أحدثكم هنا بما اعتدتموه في كتب الرحلات من ذكر غرائب المتاحف ونتائج المعامل وأعماق البحار وعجائب الطبيعة وشواهق الجبال وأعماق الكهوف.. لأني سأغفل ذكر كل ذلك، فأنا أشعر أني لو عمدت لوصف شيء منه لخلطت فيما أكتبه ما رأيته بما طالعته عن هذه (العجائب) قبل رؤيتها فتأتي رحلة صادقة الكذب، وذلك ما أخشى الوقوع فيه».

(جولة، ص ٢١)

يقرر علي الدوعاجي – على عكس علاقة الرحالة القديم بقارئه – إغفال ما هو متشابه في كل مكان، وما قد يشكل للقارئ فائدة، ويروم في رحلته التسلية دون أن ينسى السخرية من القراء التقليديين، الباحثين عن «الفوائد الجمة والحوادث المهمة»، ناصحًا إياهم بمطالعة الجرائد اليومية وتقارير جمعية الأمم ليُصبح في أقل من أربع وعشرين ساعة فيلسوفًا مثل نيتشه! كما يسخر من الذين يقرأون الأدب بعين دينية ويسأمون من حديثه عن الحانات والمقاهي. ويؤكد في مقدمته على مفهومه للكتابة عمومًا، والرحلة خصوصًا، لأنها تطرح دائمًا مسألة الحقيقة والخيال، فيقول بأنه سيخرق ميثاق الصدق في رحلته والمتجلي في ابتعاده عن تلك الأوصاف والمُشاهدات المملة، على الرغم من ما قد تحمله من عجائب وغرائب، لأن تدوين هذا الصدق سيفقد الكتابة جدّتها وألقها فتُصبحُ خليطًا من المشاهدات والمطالَعات؛ فهو يبحثُ عن كتابة تعرض صورًا صادقة لا مبالغة فيها ولا خيال، وكأن المبالغة والخيال - كما يُلمحُ إلى ذلك – ليسا من خالص إبداع الكاتب.

إن كل ما جاء في هذا التقديم «الماكر»، هو لعب ويهيئ القارئ لتقبل رواية رحّالة عن سفره البحري، كما لو أنه سندباد آخر يستكملُ مُغامرات سندباد «ألف ليلة وليلة»، بطريقة جديدة لا تُكرِّر أو تستنسخ؛ لذلك فإن جملته الأولى التي يفتتحُ بها نصه، تأتي ليُلاعبَ بها أفق انتظار قارئ الرحلة، زاجًّا به نحو أفق التخييل. وفي ذلك يقول: «نحن في باخرة تشق جبال الأمواج الصاخبة وتتركها تجري خلفها، ومن أين للأمواج اللحاق، وأمامها (رقّاس) فولاذي يدور كالقضاء المبرم». (جولة، ص٢٥).

• **تخييل السفر.**

أشبع علي الدوعاجي نصه «جولة بين حانات البحر الأبيض المتوسط» بتخييل روائي جعلَ منه سيرة روائية لرحلة على سفينة في موانئ البحر الأبيض المتوسط، وقد تجلى هذا التحويل في ثلاثة عناصر جعلت من السفر سيرورة حكيٍ متدفق ومشوق، رابطه خيال المسافر وليس أنا المسافر. ويمكن النظر إلى الرحلة مع علي الدوعاجي، في صياغتها الجديدة التي تمتح من روح الرواية والمقامة، من ثلاث زوايا:

○ **اللغة**: متحررة من الكليشيهات واليقينيات، بشاعرية تروم ركوب التصوير والمجاز في سرد الأحداث أو وصف الظاهر والباطن، مستعينا بالسخرية والتعليق من ثقافة الكاتب وعصره؛ فهو يرصدُ، بعينه الإبداعية، عالمين بطريقتين مختلفتين: عالم داخلي شديد الاختفاء به وبأسلوبه، بفوضويته وعبثيته وملذاته، وعالم خارجي بواقعيته المفُرطة، مستثمرا اللغة والتخييل ليجعله عالما مُحولاً.

○ **الآخر**: عمد الدوعاجي إلى التركيز على شخصيات جعل منها حالات روائية بإبراز عيوبها والتهكم منها، كأنه خبير في النفس البشرية، بشخصيات تحولت في سرده إلى حكايات مشوقة، بدءًا من الرجل السويسري، ثم زوجة

الدكتور والتي أطلق عليها لقب (مدام المعرفة الكاملة)، وهي التي لا تكفُّ عن التقاط وتقييد كلِ شاردة في مذكراتها. بالإضافة إلى المدرس المُجادل، (حامض المعرفة)، والمُسافر الإسرائيلي. جميعها شخصيات رشّ عليها من مسحوق إبداعه، فتحوّلت حكايات داخل سياق رحلة سياحية على البحر، فيما هناك شخصيات أخرى، كان عادلا في إيرادها ضمن حكي ممتع، مثل: «زوليخة هانم»، دليلته التركية الحسناء التي صارت مترجمته وقادته إلى الملاهي (ص ٦١ - ٦٢)، أو حينما يصف النساء الفرنسيات وهو بمدينة نيس: «فهذا ظهرٌ لوّنته الشمس بلون النحاس تعلوه رقبة من لونه، فوقه شعر أسود جعد، بجانبه ظهر عاجي بنحر عاجي وشعر أصفر معقوص، وذاك صدر مرمري يحمل رقبة إيطالية عليها وجه إغريقي يزينه فم بربري واسع التقويس، والكل ضاحكات يتثين في رشاقة باريسية، ويتكلمن لغات العالم بنغمات موسيقية تجعل من لغات العالم لغة نسوية واحدة تفهمها بدون مشقة ولا كلفة» (جولة، ص ٢٧).

○ **تشخيص المكان**: حفلت الرحلة بأوصاف رائقة للمدن، أصبغ عليها صفات المرأة بأوصاف حوّلت هذه المدن المتوسطية، من بلدان إيطاليا، وفرنسا، واليونان، وتركيا، إلى معشوقات يرسم تفاصيلها الخفية بخياله وليس بالوقائع التاريخية، متغزلاً فيها بأجمل العبارات، سواء من حيث نظافتها أو زمنها، جاعلاً من الخيال أسلوبًا للقدرة على بلوغ المعنى.

يقول واصفًا سماء اسطنبول، وقد تحول مثل المسحور: «سماء زرقاء شديدة الزرقة، وقطع السحاب موزعة فيها توزيعا مشوشًا ولكنه جميل. والشمس تبزغ في ثوب برتقالي من خلف القباب والمآذن البيضاء. وبين أشعة الشمس البرتقالية وزرقة السماء (وصلة) من اللون البنفسجي» (جولة، ص٥٣).

لا يخشى الدوعاجي المُسافر - والذي وعد بالمتعة - من إشراك هذا القارئ، والاعتراف في لحظة معينة بعجزه عن بلوغ مرماه، وتلك حيلة السارد، للانتقال إلى اختلاق وصف حكائي يعتمد التشخيص والتمثيل.

إن أهم ما قدّمه علي الدوعاجي - في هذه الفترة المبكرة - هو رؤيته للكتابة التخييلية، في استثمار شكل تراثي وتجربة سفر لتدوين نص تتقاطع فيه الرواية بالقصة بالسيرة، إضافة إلى مزجه بين الفن والأدب، من خلال دمج أربعة رسوم كاريكاتورية من إبداعه: ثلاثة منها لرجلين وامرأة، ورسم رابع لتابوت به ميت تركي، والرسوم جميعها ذات علاقة بما يحكِي.

بهذا النص الرحلي أسهم علي الدوعاجي - وبشكل كبير - في تدشين بداية التخييل الرحلي أو توظيف السفر في بناء محكي ذاتي؛ ذلك أن بناء الغيرية كما جسدها نص الدوعاجي يمر عبر «كشف ولإبراز بض السمات الدالة أو بعض السلوكات الفردية أو الجماعية التي تُفلتُ، عن قصد وبدافع الرغبة في إدراك الاختلاف الحقيقي، من قبضة الصور النمطية»(١٣).

٣ـ عبدالسلام العجيلي: القصة الرحلية

استطاع عبدالسلام العجيلي أيضًا توسيع المساحة الثقافية المتجددة في الأدب العربي الحديث، إلى جانب باقي الأدباء الذين وسموا صورة المثقف المتعدد، في مجالات الكتابة الإبداعية والصحفية والعمل السياسي. فقد تحمّل مسؤوليات سياسية بالإضافة إلى مهنته كطبيب، واشتهر بكتابة القصة والرواية والرحلة والمذكرات.

ابتدأ العجيلي بالكتابة منذ سنة ١٩٣٦، قاصًّا قبل أن ينشر مجموعته القصصية الأولى «بنت الساحرة» سنة ١٩٤٨، ثم يتواصل إبداعه في القصة والرواية أولاً، ثم الرحلة والمقامة ثانيًا، وثالثًا في كتابات متنوعة في المذكرات السياسية، والتراجم، والمحاضرات، إضافة إلى ديوان شعر

وحيد «الليل والنجوم» أصدره مبكرًا سنة ١٩٥١.

وفي مجال الرحلة، كتب العجيلي ثلاثة نصوص رحلية، عمد إلى تجنيسها ضمن الحكاية «حكايات من الرحلات»[١٤]، جاءت بين القصة والرحلة، من خلال ثلاثة عناصر، العنوان والمقدمة والهدف؛ فقد لجأ في العنوان إلى المزج بين الحكي والرحلة، وهو إعلان عن التجنيس المباشر؛ أما المقدمة فافتتحها بالحديث عن أوربا والتنوع في عيش الحياة، كما لاحظ ذلك، حيث الاختيارات كثيرة، في العلم واللهو والسياسة: «في كل ذلك حياة تستغرق حواسك وتفكيرك، وتعطيك الزاد لعقلك، والمتعة لنفسك، والحافز لما تضمه جوانحك من آمال ومطامح نحو مثلك العليا». (حكايات من الرحلات، ص٥).

ولا يفوته - كما جرت العادة في تحديد هدف التأليف - أن ينفي عن كتابه تقديم العبرة، وإنما هو تسجيل ذكريات عابرة، مما جعل مقصديته - منذ البداية - تصب في تحقيق متعة الحكي، بكل أبعادها، عاكسًا هواجسه الأدبية ومناخ السياقات التي عاش داخلها أو بالقرب منها، فجاء نصه رحلة روائية في شكل قصصي، خصوصا في اختياره تقسيم مؤلفه إلى نصوص من أربع وعشرين عنوانا، كما لو أنه يكتب مجموعة قصصية.

إنها رحلات الكاتب إلى أوربا، سنوات ١٩٥١ و١٩٥٢، حيث عاش وزار باريس، وجنيف، وطليطلة، وقرطبة، وبرختسغادن الألمانية، ويوغوسلافيا، وبلغاريا، وستوكهولم، ومن خلالها يستحضر ذاته الباحثة عن الحرية والحياة إلى جانب المناخ الثقافي والفكري والسياسي، في مرحلة قريبة جدًا من نهاية الحرب العالمية الثانية، لذلك كانت إشاراته دالة إلى التيار الوجودي، والحضور الأمريكي واليهودي والاستعمار الفرنسي للشمال الإفريقي، والأمم المتحدة.

بالنسبة للشكل الذي اختاره العجيلي، فإنه لجأ إلى شكل نصوص متفرقة تحكي عن مغامراته في باريس، وجنيف، وألمانيا، وإسبانيا، وأوروبا الشرقية، وهي حكايات مترابطة عن علاقات ومآزق ولقاءات مع النفس والأصدقاء، ويمكن قراءة الروائي في رحلات العجيلي من مستويين اثنين: لعبة الشكل والتخييل.

في بنائه للشكل، هناك نصوص تتخذ شكل القصة، كما في النص الأول والثاني (ليل باريس وذات الشعر الأحمر). يقول واصفًا وينفريد الأمريكية، التي كانت تجلس بجواره في يوم أحد كئيب بباريس، على رصيف مقهى دانتون بشارع سان جرمان: «كانت شفتاها المضمومتان في وجهها الدقيق الملامح أشبه ما تكونان بكرزة ناضجة، يحدث بريقها عن حلاوتها واخضلالها وطيبها. ولما انفرجت شفتاها لتشكرني على الماء الذي سكبته في كأسه، خيّل إليّ أن نصلا من العاج قد شق بين فلقتي الكرزة، وأن البريق الذي لمعت به شفتاها النديتان قد مسح الكلف عن وجهها ! وسكب الحَور في عينيها ! فاطمأن إلى رؤيتها ناظري وقد خيل إلي، قبل أن تبتسم،أن عيني لن تطيق التحديق بها». (حكايات من الرحلات، ص١٥).

فيما نصوص أخرى - لعبية - اختار لها شكل المقامة (المقامة الباريسية، والمقامة الجنيفية) كتبها بلغة مسجعة تنضح سخرية وتهكمًا ونقدًا. ونصوص رسائلية منه ومن الآخرين (رسائل كوليت، وسعيد التلاوي، والمؤلف، وأنّا ماريّا، ونادي جوراك اليوغوسلافي، وماريّا س). ثم نصوص - مقالات سجالية بين سعيد التلاوي والمؤلف وأديب مروة. وأخيرًا النص الممسرح على شكل مونولوغ في حكاية فرنسا وحمد (ص١٣٥).

وفي إطار تأكيد التحول في النوع الرحلي، بالإعلاء من شأن السرد الحكائي، يورد ثلاث حكايات من ثلاثة نصوص في كل حكاية. الحكاية

الأولى حول رسالة من الكاتب، أشار فيها إلى قصة كوليت وشخصية سعيد التلاوي، وفي النص الثاني رسالة من سعيد التلاوي يُكذب فيها ما جاء في رسالة المؤلف ويرد عليه بعنف متهكما منه، ومتهمًا إياه بالتحريف في الوقائع. أما النص الثالث فقد جاء ردًا، غير مباشر من المؤلف، ساخراً من التلاوي من خلال استدراج حكايات أخرى للكاتب في إشبيلية واسطنبول مع الفتاة غراسيا أو سامي الدهان.

الحكاية الثانية، تروي في النص الأول عن زيارة سيدة صيدنايا بدمشق، وتضمنت رسالة تروي على لسان عبدالسلام العجيلي قصة عشق بينه وبين صديقته السويدية ماريا بباريس.

أما النص الثاني، فتضمن فقرة من المسئول عن مجلة «الصرخة» التي نشرت الرسالة الأولى، يوضح فيها أن النص الأول المنشور في العدد الماضي كان مزوراً، كتبه شخصان من أصدقاء العجيلي ونسباه إليه. ثم يعطي الكلمة للعجيلي للرد في النص الثاني، معتبراً أن النص الذي سيقوله هو الحقيقي، ومنه يسرد الحكاية بصيغة أخرى. أما النص الثالث فللعجيلي أيضا، عن محنة ماريا ومشاكلها في باريس.

الحكاية الثالثة، نصها الأول عبارة عن رسالة / مقالة لأديب مروة، يحكي عن قدوم العجيلي عنده بجنيف بأسلوب ساخر. ويعود العجيلي في النص الثاني ليحكي عن رحلته إلى جنيف لدى أديب مروّة في شكل مقامة، ثم يعيد الحكي بأسلوب قصصي في النص الثالث عن الحدث نفسه.

يعتقد قارىء «حكايات من الرحلات» أنه أمام قصص ومشاريع روايات قصيرة، وقد تعّمد الكاتب خلق هذا الانطباع مما سكبه من تخييل أذاب الوقائع وحوّلها إلى حكي قصصي. فهناك لعبة «تخييل الحقائق» التي سميت في النصوص بالتحريف والتزوير. وفي سياق آخر، يعترف العجيلي قائلا: «لم أعتد أن أؤرخ أسفاري أو أدوّن مراحلها [...] إذن فأنا لا أؤرخ أسفاري. ولستُ أخدع قرائي فأقول لهم إن هذه مقتطفات من مذكراتي في رحلة هذا الصيف، ولكن يخيّل إليّ أني لو كتبت مذكرات لكانت هذه الفقرات مقتطفات منها». (حكايات من الرحلات – ص١٠٣).

إن الكتابة عند العجيلي هي ورشة مفتوحة على الأنواع والتعبيرات، يختار ما يناسب ويحوّل، مع الاحتفاظ بأسماء الأمكنة الأوربية وببعض الوقائع ذات الحمولة الرمزية، وكذلك الشخصيات الحقيقية. كل هذا في صياغات متفاعلة، تُنتج قصصًا رحلية: حكاية وينفريد – زيارة منزل هتلر الصيفي – قلعة طليطلة وحكاية الجنرال مسكاردو – ثم حكاية النصب بميلانو، وقصة القطار بإسبانيا، والقطار الغريب بأوربا الشرقية. حكايات قادت إلى علاقات وجدانية بفرنسا، وبلجيكا، والسويد مع نساء غير عاديات (وينفريد، كوليت، آنا ماريا)، ثم صداقاته الموسومة بالمحبة والمقالب مع أعلام في الفكر والصحافة والأدب والسياسة (عبدالرحمن بدوي، ويونس بحري، وأديب مروة).

في أثناء رحلته إلى إسبانيا، توقف عند دخوله قرطبة وزيارة جامعها، في حكي مؤثر بشاعرية حميمية، ولغته الواصفة وسرده الانسيابي الشفاف. يقول: «ولا بد أن المشاعر التي كانت تجيش في صدري، كانت ترتسم على كياني واضحة جلية، فقد رأيت عيون الزائرين ترمقني، وأنا لا أختلف في مظهري عن غمارهم في شيء، كأنها ترى فيَّ الحاج الذي قطع البحار والقفار إلى كعبته فمسح شعاع الطمأنينة عن نفسه الجهد والعناء» (حكايات من الرحلات: ص ٤٠– ٤١).

استطاع عبد السلام العجيلي في مؤلفه «حكايات من الرحلات»، أن يكتب نصًا تفاعليًا نأى بنفسه أن يكون تقريراً أو تسجيلاً، فاختار اللعب بأحداث من رحلاته إلى أوربا وتحويلها إلى حكايات، مثلما سيعمد إلى استثمار بعض منها في قصصه اللاحقة،

«قناديل إشبيلية» ١٩٥٦ مبتعدا عن الزخم السياسي والاحتدام الذي شهدته تلك المرحلة، خصوصا ثلاثة أحداث كبرى: ثورة الضباط الأحرار في يوليو ١٩٥٢، وثورات فبراير ومارس١٩٥٢ الشعبية ضد الاستعمار الفرنسي بتونس، واغتيال فرحات حشاد في الخامس من ديسمبر ١٩٥٢؛ ثم في المغرب، نفي السلطان محمد بن يوسف في ٢٠ من أغسطس ١٩٥٣.

لم يُشر العجيلي إلى هذه الأحداث إلا في ما أورده على لسان الدكتور كارل، عبر مونولوج طويل، يروي عن أحداث تونس بشكل ملتبس، أو يسرد ما يتعلق باليهود وتغلغلهم.

٤- عبد الكريم غلاب، كأن شيئا لم يقع!

عمل عبدالكريم غلاب على تجميع خمس عشرة رُحيلة، قام بها إلى دول عربية وأوربية وأسيوية وإلى أمريكا، بالإضافة إلى رحلتين داخليتين إلى فاس ومراكش. وقد اختار لهذه النصوص عنوانا بإحالة جامعة بين الديني والسياسي: «من مكة إلى موسكو»[١٥]، بعدما كان قد أصدر ثلاث روايات، أساسية، في تجربته السردية، وفي خريطة الأدب الروائي العربي، بالإضافة إلى مجموعتين قصصيتين ومجموعة من الكتابات في الدراسات الأدبية والسياسية والاجتماعية.

الرحلات الخمس عشرة في الكتاب، يفتتحها برحلته إلى الجزيرة العربية، بنص «في منزل الوحي»، ويختمها برحلته إلى الاتحاد السوفييتي. وقد عمد إلى تغييب التحديد الزمني لرحلاته، ولكن يبدو أنها رحلات قام بها في النصف الثاني من سنوات الستينيات، في إطار المسئوليات التي كان يشغلها آنذاك، الثقافية والسياسية والديبلوماسية والإعلامية. وقد عمد عبدالكريم غلاب إلى تنخيل نصوصه من الإحالات الزمنية، ولعل مرد ذلك يعود إلى سببين، أولهما، أن تجميع هذه النصوص، في كتاب، جاء بوعي الروائي والقاص ليضمن لها الديمومة. وثانيهما، لكونها رحلات في فترات متباعدة خلال عدة سنوات، كما أن هناك رحلات دوّنها بعد أكثر من زيارة، وهو ما دفع الكاتب إلى ترتيب الكتاب انطلاقًا من نظرة كلية، باعتباره نصًا واحدًا من نُصيصات عدة.

في تقديمه لرحلاته، كانت أول جملة يكتبها، هي هذا الوعي المتردد: «كلما هممتُ بكتابة هذه الرحلات ألقيتُ على نفسي هذا السؤال: إلى أي حد يتصل ما سأكتبه بميدان الأدب ؟» (من مكة إلى موسكو: ص٣).

إنه وعي الكاتب بتجنيس ما يكتبه في الرحلة وعلاقته بالأدب، وأعتقد أنه استطاع، في جزء من رحلاته، أن يحفظ لها أدبيتها، في ما لم يستطع في أجزاء أخرى، غلب عليه فيها أسلوب التقرير.

في مقدمته، يفصح الكاتب غلاب، عن خمس إضاءات لفهم ما يكتب:

الإضاءة الأولى: الوعي بالرحلة جنسًا قائمًا ينتمي إلى علم الجغرافية وتقويم البلدان والتاريخ والتصوير الأدبي، ليخلص - بتعبيره - إلى إنها أدب مطبوع بطابع الاكتشاف ومظهر من مظاهر الجدة في الأدب.

ويعترفُ أن كتابه ينتمي، في النهاية، إلى الأدب الرحلي، وعيًا منه ببعث هذا الشكل التعبيري: «وإذا كنتُ أزعم أني حاولت أن أصل ما انقطع من هذه الرحلات التي قام بها المغاربة فسجلوها، فلأني وأنا أكتب هذا الكتاب، لم أكن أجلس على مكتبي لأكتب فصلا من فصول هذه الرحلات يتحرك فيها فكري وإحساسي وعاطفتي ليستجيب لذلك قلمي». (من مكة إلى موسكو: ص٥).

الإضاءة الثانية: التأكيد على واقعية رحلاته، والتي كانت خلاصة أسفار كثيرة، ليكتب فصلاً من فصول هذه الرحلة الطويلة، التي تَنقل فيها عبر آلاف الأميال، وزار عشرات الدول وتجوّل في مئات المدن، واستمع

إلى عشرات اللغات واتصل بمئات الأشخاص، وبأقوام يتدينون بأديان مختلفة وأقوام ملحدين، وأقوام يتزيدون في الدين، وقوم ينقصونه من أطرافه. يقول: «وزرتُ بلاد كل المذاهب الاجتماعية، والاقتصادية القديمة والحديثة، وجست خلال الشوارع والأحياء الغنية والفقيرة، ونزلت في الفنادق المتواضعة والفخمة، وافتقدت الفندق فنمتُ في سيارة وحملت حقيبتي وأنا أجوس الشوارع دون أن أجد سيارة أجرة، وأنا أسير في محطة القطار أو المطار دون أن أجد حمّالاً، وارتطمت بالمشاكل وانقطعت عني أخبار الوطن والأهل لأسابيع، وسهرت ليلة في انتظار مقابلة، وانتهت فلوسي فعُدت من إحدى الرحلات إلى الوطن وليس في جيبي أجرة ليلة في فندق» (من مكة إلى موسكو: ص٥ ، ٦).

الإضاءة الثالثة: لجوء الكاتب إلى تقنية الانتقاء في نقل مشاهداته وتقديم الصورة المشرقة، فقط مع إغفال الصور القاتمة.

الإضاءة الرابعة: إبراز شخصية الكاتب المتحكم في الرحالة، وبالتالي الإعلاء من شأن التخييل، بمعنى تحويل ما هو وثائقي إلى لغة أدبية. وقد أورد عبدالكريم غلاب عبارة في تقديمه ذات دلالة: «كنتُ أنتهي من كل ذلك وأجلسُ لأكتبَ فصلا من الفصول كما لو أن شيئا من ذلك لم يقع» (ص٦).

باستثناء النص الأول «في منزل الوحي»، والذي جاء بلغة أدبية، فإن باقي النصوص يغلبُ عليها التقرير، من خلال الجنوح إلى التاريخ، ووصف مميزات تلك البلدان، وإبداء مشاعره حول وضعها العلمي والثقافي والاقتصادي والسياسي.

أما نص «في منزل الوحي»، فقد كتبه برؤية روائية ولغة تذكرية تفيض بالأحاسيس والتخيل والمقارنة بين الحج قديمًا وحديثًا. زيارة عمل إلى الجزيرة العربية، قادته إلى أداء العمرة والتركيز عليها، انطلاقًا من شوقه الصوفي، ثم تفاصيل صغرى يُكاشف فيها نفسه بما تختلجها من مشاعر وشكوك.

كتب عبدالكريم غلاب هذه الرحلية، التي تقع في ثلاث وعشرين صفحة (ص ٧ - ص٣٠) بطريقة روائية، حيث جعلها من ثمانية مقاطع مرقمة، تحكي عن مرحلتين؛ الأولى من جدة إلى مكة، ثم الثانية من مكة إلى الرياض، وأخيرا الانتقال إلى الظهران. احتوى هذا النص، على مجموعة من المقومات الفنية المتنوعة، منها بناء النص الذي يروي مشاهدات ووقائع في مكة والظهران، ومن خلاله بناء ثلاث حكايات مرتبطة بالأمكنة والأشخاص.

الحكاية الأولى بمكة وقصة الإحرام بالفوط، عبر لعبة التذكر والمونولوج والمرآة بأسلوب قصصي يمزج بين السرد والسخرية من معلوماته، والنقد والشك في ما هو مُقْدِم عليه.

الحكاية الثانية بالظهران التي وصلوها في إطار زيارة عمل لتفقد حقول البترول، مما أصابهم بالملل، فطلب أحدهم على سبيل الترويح عن النفس، الحصول على تذكرة دخول السينما، فاكتشفوا أن السينما موجودة فعلاً، ولكن لا يدخلها إلا الأمريكيون. ولما سألوا عن الوسيلة لولوجها، قيل لهم لا بد من توفر إذن الأمير حاكم المنطقة، وقد صوّر الكاتب هذه الحكاية بسخرية لاذعة.

الحكاية الثالثة مرتبطة بما قبلها، حينما جاءهم الرافق يُخبرهم بدعوة الأمير، حاكم المنطقة الشرقية، للإفطار على مائدته، يرويها المؤلف، بضمير الجمع، حكاية، كما لو أنها وقعت في العصر الأموي. تحكم المرافق فيهم بناءً على أوامر أميرية وهو يسوقهم في الصحراء خلال شهر رمضان، ثم تركهم ينتظرون. وفي أثناء لقائهم بالأمير كانوا مثل الرهائن المحتجزة، فلم يتنفسوا الصعداء إلا حينما خرجوا يملأون رئاتهم بالهواء.

خاط عبد الكريم غلاب سفره إلى مكة والرياض ثم الظهران، بثلاث حكايات لم تكن تمثل الموضوع الفعلي للارتحال، فقد أهملَ الحديث عن موضوع المهمة واهتم بالتفاصيل الطارئة المرتبطة بالزمان

والشخصيات، بأسلوبه السردي الذي يكتب به نصوصه التخييلية، مع تلوينات الشك والنقد والسخرية، فهو يشك في جواز عمرته من غير ماله، منتقدًا مدينة الرياض، والفقر، والتخلف، والماء الملوث بمكة، والمرافق الأول والثاني، والأمير الصارم. كما يُوظف السخرية من ذاته وذوات الآخرين حتى يجدَ مُبررا للغوص في نفسيته ومُحاورتها.

في النصوص الرحلية الأربعة عشر الأخرى، لم يُكرر عبد الكريم غلاب ما فعله في رحلته إلى الجزيرة العربية، وتحوّل من روائي يبحث عن سرد المخبوء، إلى صحفي يكتبُ عن المدن والبلدان ومميزاتها، بلغة تقريرية تملأها الكليشيهات والأرقام والسنوات، وإن كان من حين لآخر، تفلت منه فقرات في مقدمات هذه الرحلات أو في خاتماتها، تكون أقرب إلى الانطباعات الشاعرية، قبل أن ينسحب المبدع تاركًا مكانه للصحفي.

استطاع عبد الكريم غلاب، في نصه الرحلي «في منزل الوحي» أن يكتب الرحلة تخييليًا، عبر بناء رحلة من هامش الرحلة الرسمية - التي تتم الإشارة إليها في جمل محدودة - ليصبح الهامشي مركزيًا وأساسيًا، بينما الرحلة الرسمية كما لو أن شيئًا منها لم يقع!

ويمكن اعتبار تجارب هيكل، والدوعاجي، والعجيلي، وغلاب، وغيرهم ممن كتبوا نصوصًا في هذا النموذج الرحلي، قد أسهموا في تحويل الشكل الكلاسيكي وزعزعة النوع في سياق عام، عرف أسئلة جديدة بالنسبة للأجناس الأدبية والخطابات، وكذلك الأشكال. وجميعهم قدموا لنصوصهم الرحلية بتقديم يجيب عن أسئلة تتعلق بالشكل والجنس والوعي بالكتابة في الرحلة دون الحديث عن الرواية، وهو ما سيتغير مع التحول الذي سيعرفه هذا الجنس مع كتاب وروائيين اختاروا المزيد من التطويع للشكل الرحلي.

٥- أقنعة التنكر والتحويل.

لكل معنى في القول دلالات تتوسعُ تبعا لقدرة التركيب والإيحاء، ويزداد توسّعها في قدرة نواة المعنى الواحد المتشكل في سياقات واحدة ومُختلفة، من الانفتاح على باقي الأنوية، في أن تكون حينًا صدى لها وحينًا آخر تمظهرًا لشيء آخر، ذلك أن المعاني هي صدى لأفكار في سيرورة وتفاعل نفسي واجتماعي وثقافي.

إن كتابة الرحلة العربية نصًا مكتملاً منذ قرون فاتت، داخل مراحل كثيرة رسخت فيه تقاليدها كجنس ومؤسسة متعددة الانتماءات والكتاب. وقد بدأت ملامح اختراق هذه المؤسسة/جنس الرحلة منذ نهايات القرن التاسع عشر وحتى حدود ثلاثينيات القرن الماضي، حينما اهتم عدد من الكتاب بالبحث عن إيجاد قالب فني يبدعون فيه.. فلجأوا إلى الرحلة والمقامة دون أن تسعفهم لغياب وعي بالرواية، فكانت مرحلة تمرينات واستعادة غير مسنودة بأفق الحداثة الثقافية، ولم يكن مسموحًا الاستمرار في التعبير ضمن أشكال استنفذت مراحلها. وستتأجل معاودة إعمال النظر النقدي والتفكير في الشكل الرحلي بشكل مترابط، لتبدأ مرة أخرى في نهاية القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة، مع نضج التحولات الكبرى على كافة المستويات، وتبوأ الرواية مكانة مكنتها من تملك سلطة اعتبارية داخل منظومة الثقافة الإنسانية. فكان أن جرب عدد من الروائيين تدوين أسفارهم بصيغ تختلف جذريًا عن الأنماط الرحلية القديمة، وتداخلت الرواية بالمذكرات بالسيرة الذاتية بالرحلة.

وهكذا عرفت السرود العربية منذ سنوات السبعينيات من القرن العشرين، احتفاءً بالرحلة بوصفها شكلاً يُكتب في تقاطع مع الرواية، أو استثمار مكون السفر في النص الروائي؛ وهو لجوء اعتمده أغلب أدباء السرد الأدبي، بدءًا من نجيب محفوظ في روايته «رحلة ابن فطومة» وعدد

من الروائيين من أمثال جمال الغيطاني، وخليل النعيمي، وعبدالرحمان منيف، وليلى أبوزيد، وإبراهيم عبدالمجيد، وإبراهيم أصلان، وأحمد المديني، وسليم بركات، وخيري شلبي[١٦]، وغيرهم ممن اختاروا الكتابة في الرحلة بالشكل الذي كتب به هيكل والعجيلي وغلاب، أو ممن كتبوا رحلاتهم بنَفَس روائي، دون الحديث عن استمرار كتاب الرحلات الخيالية، والنصوص السردية التي تتخذ من رحلات الآخرين موضوعًا، وهي اجتهادات مستمرة، تضع النوع الرحلي في سياق ثقافي يمنحه حياة جديدة.

ولعل الكم النصي المتحقق، خلال العقود الأخيرة، يندرج ضمن هذا السياق الثقافي والفكري، وضمن إطارين: عام ينتمي إلى أفق التجديد، وخاص ينتمي إلى الأفق الإبداعي والفكري الذي حققه الأدباء والروائيون، عبر تراكم أفرز خصوصيات وأسئلة بخصوص النوع ونظرية الرواية والرحلة.

إنه تجديد أعاد الكتابة الرحلية إلى امتداد طبيعي في مساحة من المرايا لا يدخلها الفقهاء أو السفراء. فالنص الرحلي أخيرًا، يعثر على مؤلفه الذي هو الروائي.

بهذا النصوص/الرحلة، يسهم الروائيون، إلى جانب أدباء في مجالات الادب والعلوم الإنسانية، في تحرير الرحلة من آفة «فناء النوع» ومن احتكار رسمي لقرون، ويصبح شكلاً ووسيلة لفتح أراضي سردية جديدة لصالح التخييل الإنساني.

ولاختبار هذا التحويل من الرحلي إلى الروائي، فإن تجربة أحمد المديني، تعتبر جديرة بالقراءة، لكونه حقق تراكمًا في كتابة الرواية، قبل أن يراكم تجربة في كتابة الرحلات[١٧].

في عبوره الروائي، تعكسُ المعاني في تجربة أحمد المديني، هذه القصدية المدوية مع الذات والمجتمع والمعرفة، باعتبار المساحة الزمنية لهذه التجربة، فاعلة ومنفعلة مع الثقافة المغربية والعربية والأوربية منذ ستينيات القرن الماضي، اجتهادًا في القول الأدبي: قصة، ورواية، وشعرًا، ونقدًا، وترجمة، ومقالة أدبية.

ويُصبح المعنى والدلالة في نصوص المديني ناميًا ومنتميًا لذات الكاتب وأسئلته، فيسهم في تعدد المداخل وثراء التأويلات، بحيث تُوسمُ نصوصه بعلامات ثابتة متواترة يُحيلُ عليها الذاتي والفكري والمجتمعي، وعلامات متغيرة مُرتبطة بالوعي واللغة في علاقتهما بالتيمات. وكأن الكتابة عند أحمد المديني في كل نص هي استكشاف جديد لنفس المعاني المؤرقة منذ وعيه بالكتابة، ولكن من منظور جديد أو إشكال آخر، يُخلخل يقين تلك المعاني، لذلك يحضرُ لديه دائما هاجس الكتابة ومشاغلها عبر التفكير فيها، والبحث عمّا يجعلها متجددة قادرة على فرك أسئلة لا تركن إلى مطلق الإجابات السهلة والمتُاحة، وإنما إلى أفق القلق والحيرة.

(أ) الرحلة إلى الله.

حينما يُفكر النص في جنسه، فهو يُمهد لاختراقه وملاعبته، ولعل أحمد المديني وهو يمهد لرحلته الحجية لا يُخفي هذا الاختيار القصدي لجنس الرحلة لرسم مُشاهدات وأحاسيس تحضر بين العين والذاكرة، لكن الروائي خلفَ كل هذا هو الذي يُقررُ في النهاية تبني شكل الرحلة لكتابة نص أدبي ذي نفس تخييلي، كما يعبرُ عن ذلك في قوله: «إن كتابي «الرحلة إلى بلاد الله» ليس بالضرورة هو رحلتي، أو كلها، أو جلها، الأغلب عندي أنه بعضها، والأغلب أنه وهو موضوع على صعيد الكتابة يحمل خطابه الخاص، ليس منفصلا عن الواقع ولا عن الحقيقة في شيء، إنما هو خطاب خصوصي، وما ينبغي أن يُستنتج منه كامنٌ فيه، ولا يجب أن نسقطه حتمًا على مؤلفه، ولا أن نسقط الخارج كاملاً عليه، وهذا طبع كل تأليف يُنسَجُ على نول الفن، ويتلبس بطبعه، وهذه خاصيته، التي هي جزء من شخصية كاتبه، أو سيكون تأليفًا عاديًا، أو إحدى المرويات العديدة

التي نسمع عباد الله يتداولونها بعد أن قضوا مِن مِنى والديار المقدسة كافة كل حاجة»[١٨].

إن السفر في «الرحلة إلى بلاد الله» ليس فعلاً حاملاً للرحلة/ الحكاية فقط، وإنما تحول إلى أداة تستدعي الكتابة بمفهومها الواسع، وتخلق جسورًا إلى الصمت عن بعض تفاصيل الرحلة من جهة، وتخييل ما تبقى من خلال تحويل الأحداث إلى استكشاف عبر التذكر الروائي.

ففي موقعين من النص، يفصحُ أحمد المديني الرحالة عن هويته التي يكتبُ بها في رحلته قائلا:

- «وشغل الكاتب المراقبة، قبل الكتابة» (ص ٢٤).
- «وإذا ما ظهر لكم أني أتحسسُ فلا أكتمكم أن الكاتب (جاسوس) بطبعه، ثانيًا أن ثمة حركات لا تفلتُ من المراقبة وتخترق سمعك رغما عنك» (ص٥٥).

وفي موقع آخر، يعودُ إلى الرحلة بكونها كتابة وليست تدوينًا مُباشرًا للسفر، يقول:

- «أي كلام أو قول أفوه به أو أكتبه هو قولان، لا تحتمل لا الصدق ولا الكذب، حقيقة ومجاز في آن يستمد من الواقع نسغه، حسه وجسه» (ص٨٥).
- «الرحلة ليست هي الخواطر، بل ما تراه العين تنهض بوصفه، وتقديمه للقراء على وجه الممكن والمقنع»[١٩].
- «الرحلة، وهي على نسق الحكاية وبطرزها، كما اعتمدت في كتابي، تسمح ببعض المراوغة، وتمرير ما يبدو واقعيًا على محمل الخيال، لتصبح نسجًا تخييليًا، كما الشأن مع الرواية، أو تمرير الخيالي بصفة واقعية، مقنعة ومثيرة»[٢٠].

• **السفر والمُسافر**

تأسيسًا على هذا الوعي الذي انكتبَ به نص «رحلة إلى الله»، تمثلَ الكاتب التجربة من خلال السفر وراوي السفر:

أولًا: حافظ راوي الرحلة على بنية السفر الأساسية، بذكر الأسباب والظروف، مع ما يشوب النفس من تغير، قبل الانتقال من باريس إلى جدة، ثم مكة، وهناك تجري المناسك بين منى في مجر الكبش وعرفات والمزدلفة. وبانتهاء أيام الحج ينتقل الحاج إلى المدينة معبرًا عن هذا الانتقال كأنه هبوط من السماء على الأرض(ص٩١).

رحلة حجية في أسبوعين، من عشرين نوفمبر إلى الرابع من ديسمبر ٢٠٠٩، فيما استغرقت الكتابة شهرًا ونصف الشهر.

ثانيًا: الرحالة الإشكالي في هذا النص هو نفسه الروائي الباحث عن شكل لقوله، يُقنعُ أفق التلقي من جهة، ويستوعبُ الإشكالات التي تطرحها الذات في تجربة روحية من جهة ثانية.

في هذه التجربة التي يتحد فيها الرحالة بالبطل بالسارد بالكاتب، تجمعهم «أنا» أحمد المديني، المؤلف، وهو إشكالي بمعنى بحثه عن تحقيق التطهر دون الإحساس بإثم سابق، والبحث عن قيم أصيلة، إنسانية تليق بالصورة الاعتبارية عمومًا والحاج خصوصًا في مكان مُقدس، المفروض ألا يعمَّ فيه سلوك يُعتبر «منحطا» في نظر الرحالة الإشكالي.

ويُمكنُ تلمس اتجاهات حركة الوعي الإشكالي في الرحلة من خلال أربعة محاور:

الأول محور القيم المرجعية النبيلة التي يستعيدها عبر شرفة الطفولة المُحيلة على والده وهو يستحضره، تمثلا وتمثيلا، في ثلاثة مَوَاضِع، يفتتحها قائلاً: «وأنا ترعرعتُ في هذا المناخ ورأيتُ في أعماري إلى اللحظة التي وصلني فيها (نداء الله)» (ص١٧)، إلى أن يقول «كذلك عاش أبي».

وفي موضع آخر، مُمهدًا للحديث عن عرفات يستعيد في طفولته وشبابه والده، وهو يطربُ خاشعًا لصوت أم كلثوم تغني أغنيتها الدينية (إلى عرفات يا خير زائر) (ص ٥٧).

وسيُعبر عن الكثير من مواقف الرحالة الراوي، عبر تشبثه بتمثل القيم التي رآها في والده، ويرى نفسه صورة لها في الفصل الأخير من رحلته حينما يقول: «كان أبي عميق الإيمان، لكن بسيط التدين، ومحبًا للحياة، ولم يكن يخشى إلا الله، وحين جاء أجله فاضت روحه بصفاء. وحين حج، ذهب وعاد بلا طبول ولا مفرقعات» (ص٧٧).

هذه القيم، هي التي ستتحكم في باقي أفعال وسلوك ورؤى الرحالة الإشكالي، في **المحور الثاني** وهو الأكثر ورودًا في النص، ويتضمن انتقاد الرحالة الكاتب لعدد من الممارسات التي كانت تستفزه، ويراها نشازًا وانحطاطًا في القيم، وتحضر في مسار الرحلة وتنحصر في الأوساخ بمدينة جدة وفي الحج حيث المزابل المتنقلة، (ص٥٠) وصور أفراد يناقضون الرصانة من أمثال حجاج الخمسة نجوم، أو السيدة العربية المرافقة لزوجها القادمين من الساحل الغربي لأمريكا (ص٥٥).

كما توقف في مواضع متعددة ومختلفة عند افتقاد بعض الحجاج لآداب وسلوك الحج، بما فيه من تخشع وعفة النفس: «وهجم قوم كانوا قبيل لحظات سُجدًا رُكعًا، على الطعام، هجوم الحرس تحسب أننا في حفل زفاف، وهو حفل ديني على كل حال، وقال المتحمس ذو الطبق المتخم لجاره إن الإسلام دين ودنيا».

وكذلك عجَبه من رجال ونساء يتفننون في تغيير ملابسهم بين الوجبات (ص ٦٤)، ومن المشوشين ممن يزعزعون الخشوع (ص٧٢)، أو من اللصوص الذي يسلبون الناس أي شيء (ص ٧٣ و٧٥).

كل هذه المُشاهدات الموصولة بالانتقاد التي يُبديها الرحالة لممارسات يشمئز منها، كانت تدفعه في كثير من الأحيان إلى ما سيشكل **المحور الثالث**، وهو المقارنة بينه وبين الآخرين بما يعتبر تميُّزا، بدءًا من يوم السفر بلباسه العصري المُخالف لألبسة الحجاج (ص٢١)، أو أدائه للمناسك (ص٣١)، وذهابه وحده لطواف الإفاضة (ص٦٨)، وتأففه من سلوك طائش أو ترفيه زائد، مقابل انحيازه إلى الفقراء بصدقهم وبساطتهم وسط الكثير من البهرجة.

أما **المحور الرابع**، فيورد فيه الرحالة بعض المُعيقات الطبيعية مثل السيل الذي صادفه يوم بدء الحج، ونجا بأعجوبة من موت محقق (ص ٣٩ - ٤٠). كما واجه الرحالة مشكلاً توقف عنده في الترانزيت بالمدينة المنورة والمعاملة السيئة التي لقيها برفقة آخرين: «تحوّلنا إلى عبيد وجوار، بيننا نساء انخرطن في البكاء ولا حول ولا استعادة للجوازات إلا بالإذعان لشروطهم، والحق طار فهمي وبار وعيي أنا القادم من دولة الحق والقانون» (ص٢٦).

- **رواية الحج:**

كتبَ أحمد المديني رحلته بوعي إشكالي مركب، استحضر فيه تجربة روحية جديدة، ترتبط بالمعتقد والشعائر والمكان ورفاقه في الحج وباقي جموع الحجاج خلال تلك الفترة، وقد استقر رأيه على تدوين التجربة في جنس الرحلة الحجية، وهي شكل تراثي راسخ في الثقافة المغربية والعربية والإنسانية عمومًا؛ كتبها قبله بأسلوب عصرهم فقهاء وعلماء أولهم في الأدب المغربي أبو عبدالله العبدري، مسبوقًا بأديبين أندلسيين هما ابن العربي المعافري وابن جبير؛ لكن أحمد المديني الأديب والروائي لم يلزم نفسه إلا بما هو، وإن كانت الروح النقدية عنده قريبة جدًا وإلى حد كبير من روح ما كتبه وعبر عنه بصدق الرحالة العبدري قبل أزيد من سبعة قرون حول ممارسات لا تختلف كثيرًا عما انتقده المديني في نهاية العشرية الأولى من القرن الواحد والعشرين.

لقد طوع الرحالة الشكل بأن جعله بنَفَسٍ روائي يحكي عن الذات في حيرتها والروح في قلقها، متوسلا بالتذكر ليعطي مشاعره هوية ويتحدث من شرفته الأثيرة عن نفسه في عالم يجمع بين عالمين، وزمن يَعْبُرُ أفقيا من دنيا شغوفة بالمحتمل إلى دنيا زاهدة وباحثة عن اليقين، سمحت له بالتأمل والتجريب الروائي بصيغة أخرى.

(ب) أيام برازيلية، وأخرى من يباب.

في نصه الرحلي الثاني «أيام برازيلية وأخرى من يباب»، يواصل أحمد المديني «لعبه» الروائي داخل جنس الرحلة، فيَعبرُ في المكان والمشاعر عبورًا سرديًا ينمو معه معجم البحث عن أشكال أخرى، متورطة في حركات التاريخ، دون أن تشده إلى أثقالها وتفاصيلها. وبهذا النص ينخرط المديني في التأسيس لتحول في تجديد الشكل التعبيري السردي.

• النص الثقافي:

إن نص «أيام برازيلية وأخرى من يباب»، رحلة كتبها روائي في مختبره مع شيء من التحرر من إطارات جنس الرحلة مع الوعي بالكتابة الرحلية ضمنها، مما يطرح منذ البدء السؤال حول حدود النوع وتحولاته في هذا النص؟

وقد جاء هذا المؤلف /النص الثقافي حافلاً بمعطيات تؤشر على هذا الوعي الروائي والنقدي الذي شكل خلفيات جمالية للرحلة، منها التنوع اللغوي والمستويات التي ترد فيها مفردة وجملة أو بناء سرديا بحمولاته واستشماراته لمفردات وجمل بلغات أخرى وباللهجة المغربية.

إن لغة المديني (في مجموع أعماله الإبداعية والفكرية) هي نهر هادر يجرب في طريقه الطويل والشاق، عبر عقود متصلة،المنحدرات والأعالي ليصقل التخييل من داخل أرحام الواقعي المتبدل. ولم يَحِدْ عن هذا الجريان في «أيام برازيلية وأخرى من يباب» في تدمير بعض البديهيات عبر الانتقاد والتعليق والسخرية، وفي بناء أوصاف رائقة وحميمية، ومشاعر تندمج ضمن تخييل عام أو توظيفات الضمائر في مسافة متراوحة بين الأنا والمخاطب لذات واحدة، مضاعفة من الروائي والرحالة.

هناك صراع رفيع في النص بين الروائي والرحالة، يصل إلى حدود التوريط. فالرحالة الذي يسعى إلى إخفاء كل انتقاداته النابعة من المقارنات وتخزين حكاياته الحميمية التي يتركها لنفسه أو لخلانه حكيًا شفويًا، لن يستطيع الصمود أمام قدرات الروائي وحيله وتمرسه بلعبة الكشف والبوح والإيهام والتحاور مع القارئ المفترض أو المرآة المتعددة .. ليتحكم في التفاصيل، وفي كل ما كان ساخنًا في الظل وفي حكم النسيان. إن قدرة الروائي في هذا النص انه يندس وسط أرشيف المسودات الأولى للرحلة ليعبر بصوت يتكلم بالرؤى، وقد تجلى هذا في مواقع كثير من الفقرات والفصول، حيث يستغل الروائي مشاهدات الرحالة في تشييد مرآة نقدية انتقاديه ومقارنة، لأن له وعي بالمعرفة والتخييل اللذين يريدهما.

• عين المجاز:

يتحقق الوعي بالكتابة الرحلية وبالروائي الذي يقف خلفها، من خلال البناء السردي العام للرحلة إلى البرازيل أو إلى لبنان، وبالتشكيل العام في العناوين الكبرى الماتحة من متخيل سردي إبداعي ومعرفي يثبت مراياه في كل المنحنيات، تضيء الاندفاعات الهادرة للغة السردية وهي تحكي مسارات من ريو دي جانيرو، وسالفادور، وساوباولو إلى الواسو، وبرازيليا في مرحلة أولى..ثم باريس، وعمان، فإلى لبنان عبر طرق ومحطات قلقة.

إنه وعي يطيح بالرحلة في مفهومها القديم ويبني فوق أرض السرد عامة نصا رحليًا جديدًا يطوح بالرحالة الذي «تتضخم في عينيه الصور، ويرى بعيني المسحور بما علم أو سمع من قبل عن بلد الزيارة وهو معهود عند بعض الرواة يحكون الأعاجيب والأكاذيب عن مشاهدات مزعومة لهم في بلدان زاروها بالمسموع أو المقروء لا بما يقع عليه البصر ويشهد عليه أو ضده الواقع» (ص١٧).

يتحكم الكاتب والروائي في حرية الكتابة كما تحكم في اختيار فضاءات رحلته، فهو لا يقف ـ كما يقول – إلا على ما يشدني إلى هذا اليقين شكلاً ودلالة، وأنا أحاول أن استجمع نفسي أو كلماتي متراوحة بين الجمر والرماد.(ص٨٤).

إنه وعي بوظيفته كمسافر وكاتب معًا، سفير لحساب الكتابة فقط لأن للمسافر «عدة وجوه وسيول من المشاعر خلال تجواله، دمه يغلي ومزاجه يتبدل» (ص٥٧). وتجليات هذا الوعي جاءت شذرية في عدة فصول من الرحلتين إلى البرازيل ولبنان، ولكنها تجلت ـ في التماعة تأملية فارقة – في فقرة طويلة، يقول فيها بأن «كتابة الرحلة هي تذكر بليغ للواقع وسرد للمشاهد بعين مكحولة بالمجاز»، منتبهًا إلى المنحى التجديدي في كتابة الرحلة في تأكيده: «إني أرى أن متعة كتابة الرحلة وضرورتها تكمنان في العثور بالضبط على المألوف الذي يصبح بليغًا حسب زاوية النظر الخصوصية التي نراه ونقدمه منها».(ص ٥١)

ومنذ تلك الفترة، وإلى غاية العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، سيكتبُ أدباء من كل المشارب وصحفيون ومؤرخون رحلاتهم، بلغة جديدة وأشكال متفاوتة ومتنوعة، لكن انخراط الروائيين في تدوين أسفارهم منح هذه الرحلات شكلاً جديدًا محولاً يختلف عن الرحلة التقليدية كما كُتبت خلال قرون عديدة.

الهوامش

١- العلامة هي عنصر نصي يمنح فرصة التمثيل الأدبي الذي يتيح ذلك العبور بين لانهائية العالم ونسبية النص، بين واقعية الحقيقي وكيفية تشكله في التخييل الأدبي، وهو ما يمكن أن نجده في النص الرحلي.
انظر: أندريا لونكو في بحثه عن سيميولوجيا وتاريخ التمثيل الأدبي.
Andea del lungo, **La fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire**. France , ed. seuil 2014. p 17

2- **Utipies littéraire et création d'un monde nouveau**. Sous la direction de richard laurent omgba et le désiré atangana kouna. Ed. l'harmattan.france 2012. P.5-6.

٣- يحيى الغزال (٧٧٠-٨٦٤م)، شاعر أندلسي عاش بقرطبة، واشتهر برحلاته إلى العراق والقسطنطينية والدنمرك.وكانت أولى رحلاته سنة ٨٢٢م، إلى العراق وعمره خمس وثلاثون سنة، بُعيد وفاة أبي نواس بقليل، فالتقى بأدبائها ثم انتقل إلى عواصم أخرى قبل أن يعود إلى قرطبة.
ثاني رحلاته، كانت سفرة في إطار مهمة ديبلوماسية كلفه بها الأمير عبد الرحمان الثاني مرافقا الوفد البيزنطي إلى القسطنطينية لمقابلة ملك الروم تيوفيلوس بهدايا ورسالة. وقد جاءت هذه الرحلة إثر قدوم الوفد البيزنطي إلى الأمير الأموي بقرطبة في إطار تمتين العلاقات الديبلوماسية بعد معركة عمّورية سنة ٨٣٨ م، والتي انهزم فيها البيزنطيون أمام العباسيين.
أما ثالث رحلاته، فكانت سنة٨٤٥م، بعد هجوم قراصنة الدنمارك (الهوريك) على عدد من مدن الأندلس واندحارهم أمام جيوش المسلمين، عادوا لطلب الصلح ضمن وفد سفاري في مارس ٨٤٥م. وكما تجري بذلك التقاليد الديبلوماسية أرسل الأمير معهم سفارة ترأسها يحيى الغزال برفقه صاحبه يحيى بن حبيب.
سافرت الرحلة بحرا واستغرقت ٢٠ شهرا ذهابا وإيابا. وبوصوله جزيرة جيلاند jilland، أكبر جزر الدانمرك، استقبله ملكها هوريك الأكبر فكانت له قصص وحكايات مع زوجته تود، سجّلها الغزال في قصائد حفظت هذه الرحلة، كما روى بعض تفاصيلها ابن دحية في كتابه المطرب، عن رواية صديقه تمام بن علقمة. انظر للتوسع:
• ابن حيان القرطبي (٩٨٧ م - ١٠٧٦ م): **المقتبس في أنباء أهل الأندلس**، تحقيق: محمود علي مكي، القاهرة، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة،١٩٩٥.
• ابن دحية الكلبي (١١٥٢م-١٢٣٥م): **المطرب في أشعار أهل المغرب**، تحقيق: هواري صلاح الدين، بيروت، المكتبة

العصرية، لبنان، ٢٠٠٨.

- أحمد المقري (١٥٧٨م - ١٦٣١م): نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ت.
- محمد صادق البنداق: يحيى بن الحكم الغزال، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٩.

٤- أحمد بن فضلان: رسالة ابن فضلان، تحقيق: سامي الدهان، مكتبة الثقافة العالمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧.

٥- ابن جبير: تذكرة بالأخبارعن اتفاقات الأسفار، أو رحلة ابن جبير، تحقيق: حسين نصار، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩٢.

6- La Théorie Littéraire des Mondes Possibles. **Textes réunis et présentés par Françoise lavocat**. Ed. CNRS. 2010. Paris. p, 16-17.

7- Wladimir Krysinski, **Discours de Voyage et Sens de L'altérité**. pp.235-263 (article dans) a viagem na literaura. Coordenacao de maria aliza seixo. Pub. Europa – America. Portugal. 2007.p.238.

8- Thomas Pavel, **univers de fiction, un parcours personnel.** (Article pp. 307-3013)dans: la théorie littéraire des mondes possibles. Textes réunis et présentés par Françoise lavocat. Ed. CNRS. 2010. Paris.p,310-311.

٩- محمد حسين هيكل: (ولدي)، و(ثلاث رحلات إلى أوروبا من ١٩٢٦-١٩٢٨)، دار المعارف، القاهرة، (الطبعة الأولى ١٩٣١)، ط٤، ١٩٧٨.

١٠- أحمد محمد حسنين: في صحراء ليبيا ١٩٢٣، تحقيق: علي كنعان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤.

١١- محمد حسين هيكل: عشرة أيام في السودان، مطابع جريدة المصري، سلسلة كتب للجميع، القاهرة، ١٩٢٧.

١٢- قام علي الدوعاجي بهذه الرحلة على متن باخرة سياحية سنة ١٩٣٣، ولم ينشرها إلا ما بين سبتمبر ١٩٣٥ وفبراير ١٩٣٦، مسلسلة في مجلة (العالم الأدبي) التونسية.

يُنظر، علي الدوعاجي: جولة بين حانات البحر المتوسط (١٩٣٣)، حررها وقدم لها: علي كنعان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٩.

13- Wladimir Krysinski, **Discours de Voyage et Sens de L'altérité**. P.251-252.

١٤- عبد السلام العجيلي: حكايات من الرحلات، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٤.

١٥- عبد الكريم غلاب: من مكة إلى موسكو، دار الكتاب، الدار البيضاء، ١٩٧١.

١٦- انظر، شعيب حليفي (تنسيق وتقديم): الرواية والسفر، تقاطعات التخييلي والتسجيلي. (كتاب جماعي)، منشورات مختبر السرديات، الدار البيضاء، ٢٠١٥.

١٧- أحمد المَديني: أيام برازيلية وأخرى من يباب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٩.

- الرحلة إلى بلاد الله، منشورات فكر، الرباط، ٢٠١٠.
- الرحلة البهية إلى بلاد الأرجنتين وتشيلي البهية، كتاب مجلة دبي، دبي، ٢٠١٤.
- خرائط تمشي في رأسي، جراب المسافر، دار الأمان، الرباط، ٢٠١٦.

١٨- من حوار للكاتب أحمد المديني حول رحلته الحجية بعنوان أحمد المديني: **الحج هزة عنيفة.. والروحي يقع في قلب الأدبي.**

انظر الموقع الإلكتروني:

http://www.alislah.ma/2012-11-13-12-27-31/2012-11-13-12-22-28/item/17064-hajj.html.

١٩- المرجع نفسه.

٢٠- المرجع نفسه.

الأدب التفاعلي وترياق الكتابة
عودة إلى رولان بارت ونقد ما بعد البنيوية

عمر زرفاوي*

تمهيد: بارت المترحّل .. استحالة التصنيف وسكنى الاختلاف.

يمثل رولان بارت Roland Barthes أحد المعالم الثقافية الكبرى المائزة للقرنين العشرين والواحد والعشرين، فبترحاله الدائم بين التيارات الفكرية، وتنقلاته المستمرة بين المدارس الفلسفيّة المتنوّعة يكون قد توقف عند أهمّ محطات المشهد الفكري العالمي المعاصر، فقد انتقل «من الوجودية والماركسية إلى التحليل النفسي للماهيات، وإلى النظريات اللسانية لـ فرديناند دوسوسير، ومؤخرا التحق بالأناسة الجديدة لـ كلود ليفي شتراوس»[1]، ليقفز بعد ذلك من سفينة البنيوية قبل أن تغرق، مزحزحًا «ممارسته الكتابية إلى مواقع إبداعية متجذرة في قيعان الاختلاف، وفي العمقين الكتابيين لـ نيتشه وباطاي تحديدًا؛ حيث تتشظّى الذات ويتقوض منطق الهوية لتستأثر الجينيالوجيا بالحفر والتأويل، والاستعارة بالكتابة وعملية إيجاد المعاني (بصيغة الجمع لا المفرد)»[2].

وبهذا الفكر السندبادي العابر للمدارس الفكرية والمترحّل بين التيارات الفلسفيّة يحرص بارت على المراجعة الدائمة «(لمواقفه) القديمة باستمرار، متجهًا - في كثير من الأحيان - وجهات لم تكن في الحسبان. وكل كتاب جديد ينشره هو بشكل واضح تجاوز لأفكاره السابقة وليس تعزيزًا لها ... (وفي ذلك) يصر بارت على إبقاء ذهنه في حركة دائبة، وعلى ألاّ يسمح لنظراته الثاقبة المتنوعة ومشروعاته المختلفة لتفسير النصوص الأدبية بأن تتجمد في مذهب ثابت المعالم والحدود»[3].

وإذ نعرض لتحوّلات بارت بين مختلف المدارس الفلسفية والتيارات الفكرية المعاصرة فإنّ ما يهمّنا هاهنا هي مرحلة ما بعد البنيوية من حياته وفكره. ففي هذه المرحلة «ظل دائما يفضح زيف كلّ حقيقة نقبلها على علاّتها، ويستحث فكره ليتجاوز حدوده السابقة، ويروغ من تصنيفات الحدود المعرفيّة»[4].

لقد شهدت هذه المرحلة من حياة بارت وفكره تأسيسا للتناصيّة (L'intertextualité) والكتابة (L'écriture) بوصفهما مقولتين مركزيتين بديلتين لنظرية الإلهام والخلق، وما تحيل إليه من دلالات على الميتافيزيقا والأصل المتعالي والاتّصال بقوى خارقة، تقطعان كلّ وشيجة تربط الإبداع الأدبي

* أستاذ التعليم العالي، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي التبسـي، تبسة، الجزائر.

بالتّصورات الرومانسيّة ونظرية التعبير. وبهذه القطيعة لم يعد الكاتب عبقريًّا مُلهَمًا، ولا النص الأدبي وليد الفرادة والتميّز، بل أضحى نسيجًا من الاقتباسات ولحمة ثقافية وإنتاجيّة (Productivité) لمواد خام؛ (حروف، أصوات، كلمات، عبارات، أساليب، أفكار، نصوص سابقة) داخل مصنع الكتابة، ما يجلي في النهاية المحمول الماديّ لمفهوم النص (Texte) عند البنيويين وما بعد البنيويين.

وبهذه الرؤية الإبداعية الجديدة ينخرط بارت - تجذيرا لفلسفة الاختلاف وتعميقا لنهج جاك دريدا Jaques Derrida في تفكيك المركزيات؛ (العقل، الحضور، الصوت، الذكورة ...) - بداية في تقويض وهم البنية المكتفية بذاتها؛ ففي كتابه «S/Z» يتبنى بارت «منهجية مختلطة تصبح معها وحدة التّحليل - أي الدّلالة الإيحائيّة - كائنة على مستوى المدلول، في حين أن وحدة الشرح التي لها قيمة استعارية من كونها تمثيلا لعملية القراءة - وهي لذلك تدعى وحدة قراءة lexia - كائنة على مستوى الدّال»[٥].

ومن خلال هذه القراءة كشف عن التفاعل النّصي فيها، وعبر بالنقد إلى تخوم الإبداع؛ فالنص النقدي البارتي - على حدّ قول إديث كيرزويل - «نص ممتع ومثير، ولكن يمتزج فيه التشويق بالغواية؛ على نحو يدنى إلى النص إلى حال من الشّعر، وينأى به عن النقد في الوقت نفسه، فالإثارة الممتعة التي يخلقها هذا النص ترجع إلى بارت أكثر ممّا ترجع لـ بلزاك»[٦].

وقد خلص بعد هذه القراءة/ الكتابة إلى رسم حدود بين النص المقروء (Lisible) والنص المكتوب (strictible)، فربط الأول بالثبات، وبيّن أنّ أغلب النصوص المقروءة موجهة إلى قرّاء مستهلكين «قد يقبلونها أو يرفضونها، ولا يمكن إعادة كتابتها عند متابعتها، لأنّها غير قابلة لفعل الكتابة أصلاً، ويشير بارت بذلك إلى النصوص ذات المقصد المباشر من أمثال نصوص الإعلان ومن أمثال النصوص التي تخايلنا بها أجهزة الإعلام»[٧]، وقرن الثاني بالتغيير، بحيث تصبح القراءة/ الكتابة ذاكرة نصوص تستعاد، وإنتاجية بلا نهاية، وإحالة مستمرة على الغائب من النصوص والآثار، «(فالأنا) الذّي يقترب من النص هو نفسه سلفا متشكّل من تعدّد نصوص أخرى، أنساق لا نهائية، والقراءة ليست فعلا عرضيًا (طفيليا) على كتابة نمنحها كل امتيازات الإبداع والأولوية، القراءة هي أيضا، هي أساسًا، اشتغال للمعنى وكتابة وإنتاج»[٨].

رولان بارت وجنيالوجيا الكتابة: النص/ الشبكة والمؤلّف/ العنكبوت.

على الرغم من إصرار بارت الدائم على تجنّب تقديم تعريفات لمفاهيم مثل الدال (Le Signifie)، والنص (Le Texte) إلاّ أننا نجده يقدّم تحديدات فيها استعارات، مثل (مجاز الحشرات) أو يشير إلى المحمول الثقافي للمصطلح مثل (النسيج)؛ ففي كتابه «لذة النص Le Plaisir du texte» يحدّد نظرية النص قائلا: «بأنّها علم صناعة نسيج العنكبوت؛ لأن (Hypo) تعني نسيج العنكبوت»[٩]، وفي «درس السيميولوجيا La leçon du Sémiologie» يقول عن الكتابة إنّها: «قضاء على كل صوت وعلى كل أصل، الكتابة هي هذا الحياد، هذا التأليف واللّف الذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة، إنها السواد - البياض الذي تضيع فيه كل هوية ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب»[١٠].

ويأتي إيراد هذه التحديدات لمفهومي: (النص Texte) و(الكتابة L'écriture)، لاستثمارها في كشف تعالقات أفكار ما بعد البنيوية مع مفاهيم محورية ناظمة لجنس الأدب التفاعلي (Interactive Literature)، فمن خلال تحديد بارت للكتابة بوصفها: «قضاء على كل صوت وعلى كل أصل»، تحضر الغراماتولوجيا كما نظر لها دريدا في

كتابيه: في «علم الكتابة»، و«الكتابة والاختلاف»، وجينيالوجيًا كما أسّس نيتشه في كتابه: «جنيالوجيا الأخلاق» وغيره من آثاره. وإذا كانت الغراماتولوجيا الدريدية قد قوّضت التمركز حول الصوت والشفاهيّة لتعيد الاعتبار للكتابة التي همشّت منذ سقراط وحتّى هيجل؛ فإنّ الكتابة جنيالوجيًا تقوّض المؤلف كأصل متعال صدر عنه العمل الأدبي.

وعندما نعرف من بارت حقيقة التعالق المرجعي[11] بينه وبين دريدا، وتقاطعهما عند نيتشه تتضح الوشائج التي تربط الكتابة بالجنيالوجيا النيتشوية وبالغراماتولوجيا الدريديّة، فكما قوّض نيتشه العقل بوصفه مصدرًا مطلقًا للحقيقة عند العقليين (المثاليين) قلب دريدا التمركز حول المنطوق والصّوت، مؤكّدًا أن دو سوسير F. De Saussure هو الذّي سرق المشار إليه، وهذه السّرقة يشير بها دريدا إلى غياب المرجع في علاقة الدال بالمدلول. فالمكتوب من المنظور اللساني البنيوي تابع للمنطوق، لا دور له إلاّ تمثيله. فالمؤلّف إذن، هو هذا الصّوت الذّي دمرته الكتابة أيضًا، لتتهاوى معه مركزية أو فلسفة الحضور، ويؤسّس من خلالها مفكّرو الاختلاف (بارت - دريدا - فوكو) لفلسفة الغياب، فبنية الكتابة - كما يقول دريدا -: «تهجس بهذا الآخر الغائب، ولو كان هذا الآخر الغائب لا أحد».

ولتوضيح عملية التدمير تلك يوظّف بارت مجاز الحشرات فيستعير صورة تأليف العنكبوت لنسيجها وقدرتها الفائقة على التّخفي في أعماقه فيقول في تعريفه للنص: «تعني كلمة نص (Texte) النسيج (Tissu)... ، سنركز الآن داخل هذا النسيج على الفكرة التوليدية التي يتخذها النص لنفسه، وينشغل بها من خلال تشبيك دائم، وإذ الذات - حين تكون ضائعة في هذا النسيج - تنحل فيه كما لو أنّها عنكبوت تذوب هي نفسها في الإفرازات البانية لنسيجها»[12].

رولان بارت والأدب التفاعلي: من شبكة العالم إلى عالم الشبكة (Web).

لقد انتقلت تلك الاستعارة إلى مجاز حشرة العنكبوت ليستخدمها المفكّرون المعاصرون في محاولاتهم توصيف سعي العولمة إلى ربط أطراف العالم ببعضها البعض وبيان مخاطرها على الأطراف المناوئة لمحاولات عولمتها؛ فالدول الكبرى «في دعواتها إلى اللامركزيّة المعرفية تنجز مركزيّة فائقة السّلطة تشابه سلوك العناكب وسلطتها، أليس العنكبوت هو الذّي يبصقُ أسلاكَه أمامَهُ فيلصقها ويفلشها قاعدًا في مركزيّة عشّه جاهزًا لاصطياد الحشرات التي تَعْلَقُ فوق شباكه النّاعمة، فيتقدّم لتوفير وقوعها في الشّرك؟»[13].

إنّ ميلاد القارئ كما يقول بارت مرهون بموت المؤلّف، وكما تذوب العنكبوت في نسيجها ينحل المؤلّف في نسيج الكتابة، فالشبكة (Web) «تدين باسمها لبيت العنكبوت؛ هذا النسيج البالغ الرّهافة يغدو مع الشبكة العنكبوتية غابة من حلقات الرّبط، ومتاهة هائلة من مسالك التّشعب وعلاقات الاندماج المتطايرة المتجدّدة على الدّوام»[14]. وفي تقويض الكتابة لهذا الأصل/ المؤلّف ينتهي مفهوم المركز الواحد لكي تتعدّد المراكز عبر تعدّد القراء.

يجد الأدب التفاعلي مرجعيّته الإبستيمولوجية في علم السيبرنطيقا؛ فإليها يعزى ذلك الإبدال أو البراديجم في طبيعة التفكير البشري من صيغته السببية الخطيّة إلى الصيغة الدورية الترابطيّة، وفي أفكار ما بعد البنيوية عن النص المكتوب عند التفكيكيين: (دريدا - بارت)، وعن النص المفتوح عند الهرمينوطيقيين: (إيكو - جادامر). وبقدر ما تحضر تلك المرجعيات بصورة العموم فعلاقة رولان بارت بالأدب التفاعلي ذات عمق ورسوخ؛ بداية بكونه هامشًا وغيابًا للنقد الجامعي الأكاديمي السّاعي إلى هدمه وتفتيت تمركزاته، وانتهاء عند تفجيره لمفهوم الدّلالة الواحدة كما أسّس لها

البنيويون. وإعلانه موت المؤلّف كأصل تقوّضه الكتابة بوصفها جنيالوجيا.

وعلى الرغم من إنكار بول دولاني Poule Dolani أي تعالق بين أفكار ما بعد البنيوية والنص المترابط (Hypertexte) بقوله: «غير أن النقاد الأدبيين البنيويين لم يكونوا يستخدمون الحاسوب إلاّ قليلاً، بينما كان روّاد النص الناظم مثل أندريس فان دام وتيد نيلسون Andries Van Dam & Ted Nelson يعملون في مجال المعلوماتيّة، ولم يدينوا بشيء لـ بارت ودريدا والآخرين»[١٥]، فإنّه لم يقدّم لنا حجة تبرّر نفي ذلك التعالق؛ فاستخدام الحاسوب من عدمه عند أقطاب ما بعد البنيوية لا ينهض دليلاً كافيًا على عدم اتّخاذ روّاد النص المترابط أفكار ما بعد البنيوية معالم تنظير في تجسيدهم، واختراعهم النص المترابط (Hypertexte) بوصفه برنامجًا حاسوبيًا وظّف ويوظّف اليوم في إنتاج نصوص تفاعلية.

وكما اعترف بارت بما يدين به لـ دريدا، ويدين له به آخرون غيره يؤكّد جورج لاندو George Landow أن موت المؤلف الذّي جاء به بارت جعل من فعالية القراءة إمكانًا متاحًا إلى أقصى الحدود، كما «أن النص الناظم يشغّل على الفور، مفاهيم مثل التناص والانشطار والانزياح التي يستخدمها كل من دريدا، وتودوروف، وكريستيفا، وبارت، وفوكو»[١٦]، ويقرّ - وهو واحد من أقطاب النص المترابط - بإفادة مخترعي برنامج (Programme) الرّبط الحاسوبي/ النص المترابط من أفكار ما بعد البنيوية، قائلا: «إنّ التوازيات بين النص المفرّع الحاسوبي والنظرية النقدية تثير الانتباه من عدّة نواح، ربّما كان أهمّها أنّ النظرية النقدية تحملُ علائم التنظير للنّص المفرّع، وبالمقابل يحمل النّصُ المفرّع علائم تجسيد النظرية الأدبية ورَوْز جوانبها، ولاسيّما ما يتصلُ منها بالنّصية، والسردِية، وأدوار القارئ والكاتب ووظائفهما»[١٧].

ففي رواية «صرازين Sarrasine» تتحقّق النصوصيّة المتداخلة والانفتاح الدّلالي وشعريّة الكتابة، إنّها نص مثالي (Texte Idéal)، شبكة «(ومجرة Galaxie) مكوّنة من دوال، وليس بنية مدلولات، ليس له بداية، إنّه معكوس، يمكن الدخول إليه من مداخل متعدّدة؛ دون أن يدّعي أيّ مدخل بأنّه المدخل الرئيس»[١٨]، وبالقدر الذّي تأفل فيه البنية تحتّل «الشبكة مكانها كنسيج تقاطعات دون تراتبية أو مركز ...، (فليس) العمل الأدبي صرحًا أبدًا، إنّه اقتراح يشعّبه كلّ شخص كما يشاء»[١٩].

وبهذا الوصف للنص المثالي (Texte Idéal) الذّي تجسّده قراءة بارت لرواية بلزاك تتاح إمكانية فهم التّصور النظري الذّي أدّى إلى اختراع النص المترابط بوصفه برنامجًا حاسوبيًا يربط بين وثيقتين إلكترونيتين مع الصّوت والصّورة والرسوم الجرافيكية والأنيمشينز، ما يعكس في النهاية بلوغ الترابط النّصي أقصى مدى له مع النص الشبكي (Cybertext)، ويفسّر اتّخاذ جورج لاندو George Landow ذلك الوصف البارتي تعريفًا دقيقًا للنص المترابط (Hypertext) في سياق تقصّي تاريخه.

لقد ترجم بارت بإعلانه موت المؤلف موقف ما بعد الحداثة (Post Modernité) من المتعالي والميتافيزيقي، وهو موقف يكشف عن القطيعة الجذرية مع كلّ محاولة تفسّر الظواهر بأصل متعال، وعن مناوءة بارت لدأب أنصار النقد السّياقي (المنهج التاريخي، المنهج النفسي، المنهج الاجتماعي) تفسير العمل الأدبي بالعودة إلى عصر المؤلّف وتركيبته النفسية وبيئته الاجتماعيّة، فقد مات المؤلّف بوصفه «مؤسّسة واختفى شخصه المدني والانفعالي المكوّن للسّيرة، كما أنّ ملكيّته قد انتهت، (ولم) يعد في مقدوره أن يمارس على عمله تلك الأبوّة الرائعة»[٢٠]. وبنهاية هذه الأبوّة تبدأ مرحلة وعي جديد بالدور الفعّال للقارئ في إعادة كتابة النص المترابط هذه الأيام، فوصف الأدب بالتفاعلية

يكشف عن المكانة التي صارت للمتلقي في ظل هذا الإبداع الجديد، فمع كل رغبة للقارئ في الإضافة أو التعليق إلى/على نص تفاعلي يتيح النص المترابط «إمكانية التّعاون التي تفجّر بشكل كامل فكرة المؤلّف باعتباره (موضوعًا) كي تحوّله إلى وسط. إنّ المواقع المتعددة الاستعمالات المستخدمة الآن على نطاق واسع على الشبكة هي حقول سردية عملاقة، يمكن لمئات اللاعبين أن يقوموا بأدوار فيها وأن يؤلّفوا فقرات، وهكذا تعتبر هذه المواقع مأهولة بدل أن تكون مقروءة، وتتمثل الطريقة الوحيدة في نقدها، في الدخول في حيّز متخيّل لمحاولة تعديلها»[٢١].

وتجدر الإشارة هنا إلى ضرورة التفريق بين الأدب التفاعلي والأدب الرقمي، فهذا الأخير تستحيل معه مسألة التفاعل، والقارئ من خلاله قارئ سلبيّ؛ فـ (DVD، CD، PDF) نصوص رقمية إمكانات التعديل والإضافة والحذف مستحيلة. وهذا بخلاف الأدب التفاعلي المؤلّف وفق نظام النص المترابط (Hypertext) الذّي يمنح القارئ تلك الإمكانات، بالإضافة إلى إمكان توظيف الوسائط المتفاعلة (Hypermédia) كالصّوت والصّورة[٢٢] وغيرها؛ فعندما ألّف بوبي رابيد Bobby Rabyd أول رواية تفاعلية «شروق شمس ٦٩»، «كان يوجد القليل من المتلقين المتفاعلين الذّين يستعملون الوصلات، ويذّيلون الرواية باقتراحاتهم، وبعد مضي خمس سنوات من تاريخ نشرها (أصبح يستقبل) آلاف الإساهمات في الأسبوع، وهذا أكثر ممّا يمكن (أن يجاريه)، إنّ شبكات الاتّصال اليوم تشكّل الأساطير الجماعيّة»[٢٣].

فبتقويض ميتافيزيقا البنية التي انتهى إليها المشروع البنيوي تنتقل سلطة التأويل إلى القارئ، وتتعدّد مراكز النص بتعدّد قرّائه؛ فكلّ قارئ متلقٍّ هو مؤلّف بدوره، ما إن يضغط على الرابط المحيل حتّى يعبر بوصفه قارئًا ليصبح مؤلّفًا، «ولمّا كان القارئ سندبادًا بحريًا (مع النص الورقي) فإنّه مع النص المترابط (Hypertext) يغدو سندبادًا فضائيًا تطير به الروابط (Links) من فضاء إلى فضاء، وربمّا يقوده تجواله إلى التّيهان»[٢٤]؛ ففي ارتحال القارئ بين نوافذ النص التفاعلي وروابطه ما كان يرجو به بارت وأقطاب ما بعد البنيوية بتحقّقه، بحيث يسهم القارئ في إعادة بناء النص تأويلًا وقراءةً.

فذلك التّيهان الذّي قد ينتهي إلى القارئ السّبراني هو أحد خصائص النص الشبكي (Cybertext) المجسّد للبعد الافتراضي للنص المترابط (Hypertext)، فهذا الأخير يمكن أن يؤول إلى متاهة يضيع في غيابها القارئ، فمع انتفاء الخطيّة ونقض المركز الأوحد، وتعدّد المراكز بتعدّد القرّاء تكثر الروابط التشعبية وتنفتح الإحالات على المحتمل واللاّمحدود، بحيث يصبح النص «حدثًا متشظيًا متشعبًا مليئًا بالتناص وخاضعًا للسيميوز وللتداولية التأويلية ... (وفضاء) كاوسيا ذا أبعاد كسرية ولوغاريثمية أو أبعاد لا متناهية»[٢٥].

والنّاظر بدقة إلى مسألة التفاعل بين النص الشبكي والقارئ السبراني (Cybernétique) يكتشف تجسيد ذلك التفاعل للتّصور السيبرنطيقي للمعرفة، القائم على تجاوز السببية الخطيّة نحو سببية دورية(causalité circulaire) ومبدأ التغذية الراجعة (FeedBack)، والناظم لعلاقة الأفعال بالأهداف؛ فوحدات النص الشبكي «لا ترتبط بشكل خطي ناتج عن توالي الفقرات، وإنما بشكل شبكي، (وحدات) قد تكون عبارة عن كلمة أو صورة أو مجموعة من الوثائق المعقدة المرتبطة فيما بينها بمجموعة من الروابط»[٢٦].

فنسف مفهوم الخطيّة (Linear) ظل مطمحًا لنقاد ما بعد البنيوية عامة، و رولان بارت خاصة؛ ففي دراسته «S/Z» أراد - من خلال تقسيم رواية بلزاك إلى ٥٦١ وحدة قراءة (Lexies) - أن «ينزع من النص صفة الأصالة (وأن يبيّن) كيف أنّه غزل لعدد من الأصوات، وليس صوت شخص واحد هو

بلزاك»[٢٧]، وينزع صفة الأصالة عن نص بلزاك نجح بارت في نقل مركز التأويل من المؤلِّف إلى القارئ، وتحريره من سجن البنية ليحوز حرية التأويل وإعادة إنتاج النص، فالنص في أدبيات ما بعد البنيوية «لم يعد بناء أو بناءات، كما قال به البنيويون، (بل أضحى) تضاريس معقدة مليئة بالجواذب والدوّامات والرماد، وهو كاوس بلا شكل ولا عمارة، (فالناقد المعاصر اليوم) لا يجد في بحثه عمارات وسقالات وقصورًا وقلاعًا، وإنّما كاوسًا ملتهبًا، وتضاريس ملتوية داخل غابات من دلالات لا متناهية»[٢٨].

خاتمة

رولان بارت: معرفة متشعبة ونص مترابط.

بهذا الإسهام في التنظير لمرحلة الحداثة الفائقة/ الناعمة (Hypermodernité) يكون بارت قد وضع رجلاً في القرن الواحد والعشرين، وسيبقى بما أنجزه من دراسات في حقول بحثية شتّى مصدر معرفة لا ينضب، وقد لا نجافي الصّواب إذا قلنا: «إن القرن الواحد والعشرين سيكون (بارتي) الطّابع»، فالرجل كان يرى «وظيفته في الحياة، منذ بداية سيرته كاتبًا أن يقف على الطرف الآخر: عدوّه الآخر هو المعتقد Doxa الرأي السائد حول الأمور؛ الرأي الذي يسود إلى حدّ ينسى معه الناس أنّه ليس أكثر من رأي واحد من بين آراء عدة أخرى ممكنة»[٢٩].

والناظر فيما تمور به الساحة الثقافية - في العقد الثاني من هذا القرن - من أفكار عن العلوم البينية (L'interdisplinarité) وثقافة التداخل يدرك قيمة ما قدّمه بارت من مقاربات ورؤى تتنكر للوثوقيات، وتناهض الأيديولوجيات، وعلى الرغم من فشله - في أحايين كثيرة - في تحطيمها فإنه لا يدخّر جهدًا أو حيلة «في التخفيف من (سطوتها) بأن (يربطها) بمكان محدّد، بأن (يخضعها) لواحدة من مفارقاته، ويبلغ من عشقه للمفارقة في الحقيقة أنّه لا يتورّع عن قلب ظهر المجن لآرائه السابقة والتّنكر لها»[٣٠].

وبمنطق التجاوز هذا تلوّن بارت بمختلف أصباغ الفكر الفلسفي المعاصر، وخبر تمفصلات الأنساق الثقافيّة الناظمة لاتجاهاته برؤية متشعبة مفتوحة على تعدّد الحقول المعرفية، وتنوّع الأدوات المنهجيّة، وبهذه الرؤية المتشعبة أضحى خطابه النقدي أقرب ما يكون إلى فسيفساء معرفية ونص مترابط يجمع بين الأدب والنقد وعلم الاجتماع والفلسفة، وينهل من ثراء المنهجيات الفلسفية المعاصرة، كالجينيالوجيا، والأركيولوجيا، والهرمينوطيقا، والتفكيك. ومع كل هذا نخشى أن نكون قد حقّقنا إحدى وصاياه، فقد كان يأمل ألا يأتي اليوم الذي يصبح فيه موضوعًا أو شيئًا يدرس؛ «لأنّ الأشياء كالأموات، كميّات معروفة، ثابتة دون أسرار، ولا إمكانات للتغيير الجذري»[٣١].

الهوامش

1- JOHN UPDIKE: **Navigation littéraire, essais et critique**, édition Gallimard, 1985, page 70.

٢- أزروال إبراهيم: **حضور التحليل النفسي في المتن البارتي لذة النص نموذجا**، (مجلة فكر ونقد)، العدد ١٥، السنة ١٣، الرباط، يناير، ١٩٩٩، ص٤٦.

٣- جون ستروك: **البنيوية ما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)**، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٠٦، فبراير/ شباط، ١٩٩٦، ص٧٥.

٤- إديث كريزويل: **عصر البنيوية**، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢، ص٢٤٩.

٥- آنيس لافرس: «**رولان بارت**»، ضمن كتاب: **البنيوية والتفكيك (مداخل نقدية)**، ترجمة: حسام نايل، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٧، ص٨٥.

٦- إديث كريزويل: **عصر البنيوية**، ترجمة: جابر عصفور، ص٢٧٢- ٢٧٣.
٧- المرجع نفسه، ص٢٧١.
٨- رولان بارت: **التحليل النصي**، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، منشورات الزمن، الرباط، ٢٠٠٩، ص١٦.
9- **Roland Barthes**: Le Plaisir du texte. Collection .Points Essais. Editions du seuil . Paris. 1982. pp 62-63.
١٠- رولان بارت: **درس السيميولوجيا**، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٨٦، ص٨١.
١١- قال بارت في إحدى حواراته: «مع كلّ أدين به لدريدا، ويدين به له آخرون غيري، هو أننا ننتمي إلى مرحلة واحدة، هي عدمية نيتشه».
12- **Roland Barthes**: Le Plaisir du texte.pp108-109.
١٣- نسيم الخوري: **النص بين الحبر والورق**، (مجلة ثقافات)، جامعة البحرين، كلية الآداب، البحرين، العدد ١٨، ٢٠٠٦م، ص١٩٣.
١٤- جوزيف طانيوس لبس: **المعلوماتية واللغة والأدب والحضارة (الرقم والحرف)**، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ٢٠١٢، ص٥٧.
١٥- بول بولاني: **الحاسوب والنقد الأدبي**، (مجلة ثقافات)، جامعة البحرين، كلية الآداب، البحرين، البحرين، العدد ١٨٨، صيف ٢٠٠٢، ص١٩١.
- تنضم ترجمة (Hypertext) بالنص الناظم إلى عدد كبير من الترجمات العربية لهذا المصطلح منها؛ (النص المترابط)، (النص المرجعي الفائق)، (النص المتعالق)، (النص المتشعب)، (النص الفائق)، (النص المفرّع)، (النص المفرّع الحاسوبي)، (النص المتفرّع) ، (النص المتشعب الإلكتروني)، (النص المحوري المرجعي)، (النص الأعظم)، (النص التكويني)، ناهيك عن محاولات تعريبه بالهيبرتكست، ما يكشف في النهاية نمطية التعامل عند المفكرين والباحثين والنقاد العرب وعدم الإفادة من تجربتهم مع الحداثة من قبل.
١٦- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
١٧- حسام الخطيب ورمضان بسطاويسي: **آفاق الإبداع ومرجعيّته في عصر المعلوماتيّة**، حوارات لقرن جديد، دار الفكر العربي، دمشق، ٢٠٠١، ص٥٤.
١٨- فاطمة كدو: **أدب.Com .. مقاربة للدرس الأدبي الرقمي بالجامعة**، منشورات دار الأمان، الرباط، ٢٠١٤، ص٨٠.
١٩- بول بولاني: **الحاسوب والنقد الأدبي**، مجلة ثقافات، ص١٩٠.
20- **Roland Barthes**: Le Plaisir du texte.p.56
٢١- بول بولاني: **الحاسوب والنقد الأدبي**، ص ١٩٢-١٩٣.
٢٢- يقدّم النص المترابط بعدا إضافيا بالمقارنة مع صفحة مطبوعة، فبإمكانه أن يوضّح ... الأشكال المكانيّة غير المدركة بشكل جلي حين نقرأ رواية مثلا، ويمكن أن نستخدم هذا البعد الإضافي لنحول النص المطبوع إلى دفتر نضيف إليه، وفي أماكن مناسبة، عناصر موسيقية وبصرية. بحيث يبلغ النص الشبكي (Cybertext) أو الهيبرميديا أعلى درجات الترابط النصي (Hypertextualité) كأن يتم استبدال عبارة: (هبت الريح) مثلا في نص شعري أو روائي بصوت الريح، أو عبارة: (وقدم لها وردة حمراء) بصورة وردة حمراء ... وهكذا.
٢٣- فاطمة البريكي: **مدخل إلى الأدب التفاعلي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٦، ص ١١٧.
٢٤- جوزيف طانيوس لبس: **المعلوماتية واللغة والأدب والحضارة**، (الرقم والحرف)، ص٥٥.
٢٥- سامي أدهم: **نحو نقد جديد .. الكاوس والتّشظي**، مجلة أوان، البحرين، العدد ٧-٨، يناير، ٢٠٠٥، ص٣١.
٢٦- لبيبة خمار: **دراسة في النص المترابط .. من النصية إلى التفاعلية**، على الرابط: www.//alfawanis.com
٢٧- جون ستروك: **البنيوية ما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)**، مرجع سابق، ص١٠٦.
٢٨- سامي أدهم: **نحو نقد جديد .. الكاوس والتّشظي**، مجلة أوان، ص٣٩.
٢٩- جون ستروك: **البنيوية ما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)**، مرجع سابق، ص٧٨.
٣٠- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
٣١- المرجع نفسه، ص ص ٧٥- ٧٦ .

السيرة الأدبية بوصفها شكلًا نقديًا

فِلِب هولدِن*
ترجمة: أحمد الشيمي**

مقدمة الترجمة

يعالج فِلِب هولدِن في هذا البحث السيرة الأدبية بوصفها نوعًا أدبيًا قلما يتناوله الباحثون بالدرس مثلما يتناولون الأنواع الأدبية الأخرى مثل القصة والرواية والمسرحية والشعر. وهو يلفت انتباه القارئ إلى أن السيرة الأدبية التقليدية التي تُروى من خلالها حياة الكاتب كلها من البداية إلى النهاية (وفاة الكاتب) لا تفي بالغرض المطلوب أحيانًا، وفي كثير من الأحيان يكون من الصعب فصل الحقيقة فيها عن الخيال. يلاحظ الكاتب أن كُتّاب السيرة الأدبية في آخر القرن العشرين لجأوا إلى «تكنيكات» جديدة في كتابة السيرة الأدبية؛ فهناك السيرة الأدبية التي تُروى من خلال التركيز على جزء من الحياة وليس الحياة كلها. وهناك السيرة الأدبية التي تُروي من خلال التركيز على أشياء معينة. أيضًا يدحض الكاتب الزعم بأن السيرة الأدبية تروي أحداثًا تاريخية تفتقر إلى الشعرية، فيلفت الانتباه إلى أن السيرة الأدبية لها فائدة نقدية؛ فهي ضرب من النقد الذي يستخدم تقنيات السرد.

المترجم

نص الترجمة

كتب جون أبدايك مرة يقول: «السؤال الأهم فيما يتصل بالسيرة الأدبية هو: هل نحن في حاجة إليها بالفعل؟» وتأتي إجابة أبدايك التي أوحى بها عنوان مقاله «تحية للسيرة الأدبية» مترددة إلى أبعد مدى. فـ أبدايك يرى - بعد تجربته في قراءة السيرة الأدبية التي كتبها جورج د. بينتر لـ مارسيل بروست - أن السيرة الأدبية تصلح - في أحسن الأحوال - كتتمة أو إضافة؛ لإشباع رغبة القارئ في المزيد بعد أن قرأ جميع النصوص التي يضمها العمل الأدبي لإطالة أمد التوهج الفائض من عملية قراءة الشعر أو الدراما أو القصة النثرية.

والحق أن السيرة الأدبية عانت من معاملة سيئة من قِبَل أطراف أخرى مهتمة بالأدب. والحق أيضًا أن أبدايك يكتب بوصفه قارئًا وليس بوصفه روائيًا، ولكنه ذكر - بشكل عابر - «عدم رغبته في أن يكون هو نفسه - إن استُشير - موضوعًا لمعالجة سيراتية مطولة». نجد هذه المقاومة للسيرة الأدبية شائعة بين كثير من الكُتّاب، نذكر منهم نصيحة سومرسِت موم لأصدقائه ومعارفه لإحراق جميع مراسلاته،

* أستاذ الأدب الإنجليزي، الجامعة الوطنية، سنغافورة.
** أستاذ الأدب الإنجليزي، كلية الألسن، جامعة بني سويف، مصر.

ونذكر أيضًا القضية التي رفعها ج. د. سالنجر ضد دار راندوم للنشر سعيًا منه إلى منع أي اقتباس من مراسلاته، فيما أصبح في النهاية يُعرف بسيرة أيان هاملتون «بحثًا عن ج. د. سالنجر» (١٩٨٨). فإذا انتقلنا زمنيًا إلى فترة قريبة في التاريخ نجد أن هذا الضيق من السيرة الأدبية يزيد عند بعض الكُتّاب، فيذكر إرا نادل منهم جورج أورويل وأودن وت. س. إليوت وكبلنج وهاردي وثاكاري، أولئك الذين قاوموا المحاولات المغرية بالسماح بكتابة سيرهم الأدبية (١٧٧).

كذلك تناولت الدراسات الأدبية والثقافية السيرة الأدبية بشيء من الإحجام والضيق. فالالتجاء إلى «التلميع» السيراتي في رأي المدارس النقدية بدءًا من النقد الجديد وحتى اليوم ما هو إلا ضربٌ من الرغبة في الاختزال التحليلي؛ لأنه يسلب النص الأدبي شعريته الأدبية التي يتميز بها. وقد كان التأثير الذي مارسته النظرية النقدية في الدراسات الأدبية في الثلاثين عامًا الماضية سببًا إضافيًا للشك في جدوى السيرة الأدبية. تبدو السيرة الأدبية من هذا المنظور متكئة على نقطة ارتكاز إنسانية عند المؤلف بوصفه فردًا مستقلاً، وأنها تسعى إلى تشتيت ذهن الباحث بعيدًا عن القراءات الأخرى التي قد ترى النصوص كمنتجات خطابية وسط شباك معقدة من الإنتاج الثقافي والتوزيع والاستهلاك، أو أن ذلك قد يعمل على التوحيد بين السياسة والجمال.

يلجأ كثيرٌ من الباحثين في الدراسات الأدبية إلى السير الأدبية عند مرحلة معينة من البحث، حين يريدون النظر في نشأة نص معين في إطار عالمه الاجتماعي، ومع ذلك تظل السيرة عادة مجرد نقطة انتقالية؛ أي أن الباحثين ينطلقون منها أو عبرها وهم يحشدون المراجع إلى النصوص الأخرى استكمالاً لرحلة إلى مكان مختلف. وعلى الرغم من توظيفهم للمستويات المعقدة للتمثيل في النصوص الأدبية، وتحليلهم لها، يحتفظ هؤلاء الباحثون - في الأغلب - بالسير الأدبية بشيء من التردد والنفور، ويندر أن يتعاملوا معها بوصفها أعمالاً أدبية وفنية في حد ذاتها.

لكن على الرغم من هذا الشك من قِبَل المبدعين والباحثين على السواء، فإن السيرة الأدبية لا تزال صامدة؛ فهي أكثر أشكال الكتابة الثانوية عن النصوص الأدبية شعبية؛ فقراؤها يزيدون بكثير على قراء الأبحاث الأكاديمية والمقالات النقدية والكتب الإرشادية التمهيدية، وتلك الكتب التي يسمونها «دليل القراء الأدبي»، وهي أعمال يعالجها الناشرون لتصبح من الكتب الدراسية الإضافية المقررة. وعلى الرغم من أن السيرة الأدبية متنوعة دائمًا على مستوى الشكل، فقد انتشرت أنواع فرعية في السنوات الأخيرة، تركز على جزء من الحياة، أو تصور حياة كاتب من خلال أشياء، أو تركز على راوٍ خفي في القوالب التقليدية لهذا النوع الأدبي أو ذاك، أو حتى تتجاوز حدود النوع إلى ضرب من القص السيراتي. ويشي هذا الابتداع الشكلي بأن السيرة الأدبية، بعيدًا عن أنها تتكئ على «إنكار وجود شعرية للكتابة التاريخية» (كرونك ١١١)، لها فائدة نقدية: فهي تمتلك القدرة، وهذا ما لم يدركه كثيرون حتى الآن، لأن تصبح ضربًا من التحقيق النقدي الذي يستخدم التقنيات السردية التي تم استبعادها عن النثر التفسيري الذي نجده في أغلب الدراسات النقدية الآنية. على الأقل تتمتع السيرة الأدبية بقدرتها على طرح أسئلة جديدة حول علاقة القارئ بالنصوص السيراتية والأدبية، ومن ثم إثارة الرغبة في التأمل في العلاقة بين جمهور القراء ورد كل شيء إلى الذات. ولكي نفهم هذه المقدرة حق فهمها نحتاج إلى اصطناع لغة نقدية جديدة لدراسة السيرة الأدبية، تمتح من مدركات الدراسات التي تتناول «السيرذاتية».

على أن عددًا كبيرًا حقًا من الدراسات المعاصرة التي تتناول السيرة الأدبية انطباعية، كما أن كثيرًا

منها يتكئ على براعة نقدية؛ فمجموعات مثل مجموعات ديل سالواك المعنونة بـ «السيرة الأدبية» (١٩٩٦) تتكون – على الإجمال – من حكايات قصصية يرويها مهنيون، فيما تضع دراسات أكاديمية – مثل دراسة دافيد إلِس المعنونة بـ «حيوات أدبية» (٢٠٠٠) – السيرة إزاء النظرية، وتنشد تطوير معيار ما لجودة «السير الأفضل»، وهي السير التي تكثر فيها الاستدلالات من المصادر المتاحة (١٧، ١٨).

وقد قدم دايان مدلبروك معالجة أكثر علمية من الناحية النظرية للمواقف المتباينة التي يتبناها رواة السيرة الأدبية، وكذلك دراسة مايكل بنتون التي يستثمر فيها علم السرد الحديث (السيرة الأدبية، ١٨، ١٩)، وتحليل هايدن هوايت للنماذج البنائية للسرد التي تشكل القص التاريخي (نحو شعرية، ٦٨) لدراسة تشكيلة من السير الأدبية. وقد أسبغ استخدام تقنيات السرد على دراسة بنتون – الذي شرحه من خلال فيض من الأمثلة المستمدة من حياة كاملة قضاها في قراءة السيرة الأدبية – عمقًا في الانشغال تفتقر إليه الدراسات النقدية الأخرى. وعلى الرغم من ذلك فحتى هذه الدراسات الأكاديمية تستخدم النظرية الأدبية بطريقة مغرقة في الوصف سعيًا إلى استكشاف سلسلة من الثنائيات «المزعومة» – كما يصفها بنتون – بين المعلومات والتقمص العاطي، بين التاريخ والذكريات المباشرة، بين القراءة النفعية والقراءة الجمالية (السيرة الأدبية، ٣٨).

فإذا كانت المفردات والتحليل في السيرة الأدبية أكثر حرفية وتمرسًا، فإن الأسس المفهومية التي يقوم عليها مثل هذا البحث لا تختلف كثيرًا عن سيرة ليون إيدل الأدبية (١٩٥٩)، التي يرى فيها النوع وهو يمحو التناقض بين سرد تم جمعه وترتيبه بطريقة فنية وبحث يقوم على التجربة العملية من خلال نوع من كيمياء الروح يضطر فيها كاتب السيرة الأدبية إلى «القيام بفعل إدماج تجربة الآخر في نفسه ... فيصبح هو الآخر لبعض الوقت، وإن ظل هو نفسه» (ص: ٩). إن مدلبروك وبنتون أقل اقتناعًا بكثير من إيديل بضرورة هذا المحو، ولكن يظل التعارض الأساسي بين الواقع والخيال، وبين التاريخ والأدب.

لدينا هنا مخرج ناجع من هذا المأزق من خلال انعطافتين يمكن أن نقوم بهما على المستوى المفهومي. يتمثل الأول في انتهاج تحد مواز لـ «مؤسسة السيرة الذاتية المرجعية» في الدراسات «السيرذاتية» (سمث وواتسون، ٢٠٦). ففي مقال مهم جدًا كتبه فِلِب لوجين في عام (١٩٧٥)، يجادل فيه بأن الدراسات الأكاديمية المتصلة بالسيرة الذاتية في حاجة إلى التخفف من التركيز على العلاقة بين النص والحياة، والالتفات بدلاً من ذلك إلى النوع الأدبي نفسه «على أساس نوع القراءة الذي يستدعيه» (العقد السيرذاتي، ٢٢٠). يقترح لوجين بذلك وجود عقد ضمني «سيرذاتي» بين القارئ والنص، يتضمن التأكيد على وجود «تطابق بين أسماء المؤلف والراوي والبطل» (ص، ٢٠٢). ولاقى هذا العقد انتقادًا بسبب طبيعته المعيارية وخصوصيته الثقافية، فعمد لوجين بعده إلى تعديل طرحه الأصلي مشيرًا إلى أن قراءً مختلفي المشارب قد يفسرون العقد بطرق مختلفة. يقول لوجين: «من يقول إنه يكتب سيرة حياته، أو سيرة حياة غيره، ويزعم أنه يخبرنا بالحقيقة كلها، وأنه ينشئ الذات بوصفها موضوعًا كاملاً، إنما يأتي ضربًا من الوهم. وعلى الرغم من أن كتابة السيرة الذاتية ضرب من المستحيل، فإننا لا نستطيع أن ننكر وجودها» (العقد السيرذاتي، ١٣١ – ١٣٢).

فالحقيقة أن السيرة الذاتية التي يكتبها شخص مهم عن نفسه تؤكد على حدوث تفاعل بين ثلاث شخصيات مختلفة يذكرهم لوجين وهم: المؤلف الذي يعرفه القراء من خلال مصادر بعيدة عن النصوص، والراوي الذي يروي القصة بطريقة استعادية، والبطل الذي تُروى عنه هذه السيرة

الحياتية. ينصب الاهتمام بأية سيرة ذاتية، كما يقول لوجين في ملاحظات أخرى لاحقة، في عدم التطابق بين هذه الشخصيات المتطابقة في الظاهر، فالسيرة الذاتية قد تكشف عن الفجوة بين البطل والراوي، حين تؤكد على براءة الشباب مثلاً، أو بين البطل والمؤلف، حين تكشف عن حياة خاصة مخفية لا تتفق تمام الاتفاق مع صورة هذه الشخصية العامة.

وتتضمن السيرة الأدبية، كما يلاحظ بنتون، تفاعلاً مشابهًا بين ثلاث شخصيات: «صوت سردي» نربط بينه وبين كاتب السيرة، و«المؤلف الأدبي» الذي هو موضوع السيرة بوصفه بطلها، وتصور محايث نطلق عليه بالفعل «المؤلف الضمني» نشيده من خلال قراءة أعمال المؤلف موضوع السيرة (نحو شعرية، ٨٤). فإذا أردنا اتباع لوجين فكرنا في عقد أدبي سيراتي تأسيسي يركز على تطابقين يكمل كلٌ منهما الآخر؛ الأول بين كاتب السيرة وراويها، والثاني بين بطل السيرة والمؤلف الضمني لتلك النصوص الأدبية التي تتم معالجتها في السيرة، وهي نصوص مألوفة للقارئ بالفعل. وأريد هنا أن أكون أكثر وضوحًا فأستعين بمصطلح «المؤلف المحترف careerauthor» الذي أطلقه واين بوث (ص،١٥٠) لوصف هذا المؤلف الضمني المركب الذي هو بنية تصورية يجمع القارئ أشتاتها من خلال قراءة عدد غير قليل من النصوص الأدبية. وهذه العلاقة بين المؤلف المحترف وبطل السيرة الأدبية ليست علاقة يسيرة؛ فالقارئ قد يُقدِم على قراءة سيرة أدبية بعد قراءة عدد قليل من نصوص المؤلف، وبذلك يكون لديه فكرة ما عن المؤلف المحترف. وقد يعود بعد قراءة السيرة إلى النصوص الأدبية التي قرأها، وربما يقرأ نصوصًا جديدة يستثمرها في الخروج بمعنى جديد للمؤلف المحترف الذي تم تشييده جزئيًا من تأثيرات بطل السيرة.

وكما يقول مدلبروك فإن صوت كاتب السيرة/ الراوي في النهايَة ما هو إلا قارئ يقظ، يبدو في عقد سيراتي تأسيسي أنه يخدم كوسيط أمين، يجمع أشتات سيرة كُتِبت من خلال قراءة متوافقة لأحداث الحياة والحياة العاطفية الباطنية للنصوص الأدبية، ما يذكرنا بدور «كيمياء الروح» التي ذكرها إيديل في توحيد الجانبين. أعتقد أن هموم السيرة الأدبية تجري بالتوازي مع الهموم التي حددها لوجين للسيرة الذاتية، وهي تتمثل في الواقع في سلسلة من التوترات التي تستعصي على الحل في العلاقات التي وضعتها هنا وهي: كاتب السيرة/ الراوي - بطل السيرة/ المؤلف المحترف. وقد تسعى بعض السير الأدبية إلى التخفيف من التوتر بين كاتب السيرة والراوي، أو بين البطل والمؤلف المحترف، وقد تسعى بعض السير الأخرى - إمعانًا في الانعكاس على الذات - إلى تضخيم هذا التوتر. في الوقت نفسه نجد أن جميع السير الأدبية تقوم على متوازيات ومتنافرات بين سلسلة من أفعال القراءة، وهي حسب مدلبروك قراءة كاتب السيرة/ الراوي، وقد نضيف تجربة قارئ ما في قراءة السيرة نفسها، والتي نضعها بجوار خبرة سابقة في تكوين مؤلف محترف من خلال قراءة النصوص الأدبية لهذا المؤلف.

وقبل أن نتحول إلى ضرب الأمثلة نريد أن نقوم بانعطافة مفهومية إضافية أخرى، فكثير من النقاش الذي تناول السيرة الأدبية افترض أنها تعادي النظرية الأدبية، وخاصة: ما بعد البنيوية. فالذين كتبوا عن السيرة الأدبية المعاصرة يشيرون أول ما يشيرون إلى مقال رولان بارت المعنون بـ «موت المؤلف». وعادة ما تكون هذه الإشارة عابرة، إما لإقامة الدليل - بشيء من التهلل البين من منظور إنساني - على أن المؤلف لا يزال حيًا يُرزق، أو لإبداء الأسف على أن ما بعد البنيوية - والنظرية الأدبية برمتها في الغالب - لا تنشغل كثيرًا بالسيرة الأدبية، وأن محصولها في تحليل السيرة الأدبية قليل جدًا، ولكن هاتين الاستجابتين تتكئان على

قراءة قديمة لمقال بارت ربما جاءت من سبعينيات القرن العشرين، عندما أُتيح هذا المقال للقارئ بعد ترجمته إلى الإنجليزية، فركز القراء عندئذٍ على شهرة المقال وليس على موضوعه وفحواه. إن بارت لا ينكر وجود المؤلف ولكنه أكثر اهتمامًا بالبحث - عند منطعف تاريخي معين - عن المكان الذي شغله المؤلف في نظر الأجيال السابقة من نقاد الأدب وباحثيه؛ وذلك لفهم المنهج الذي استُخدمت به صناعة التأليف من الناحية التاريخية على نطاق واسع في المجتمع الحديث. بصرف النظر عن عدم علاقته بأية دراسة للسيرة الأدبية؛ فإن مقال بارت يتيح الفرصة للنظر في التوتر الخفي في هذا النوع الأدبي: ونعني الطبيعة المنقسمة للمؤلف الأدبي الذي هو موضوعها في الوقت نفسه، التي تمثلها التناقضات التي تكشفها أفعال قراءة متباينة بين بطل السيرة والمؤلف المحترف للنصوص الأدبية التي نُشرت باسمه.

وربما نذكر أن بارت في مقاله يلاحظ أن موت المؤلف مصحوبٌ بمولد القارئ. فـ بارت يرى أن الأهمية التي حظي بها المؤلف في المجتمع الحديث متصلة الوشائج بتركيز عصر ما بعد التنوير على «الحظوة التي نالها الفرد، أو كما أطلق عليها - بنبل - الشخصية الإنسانية» (ص: ١٤٣). فعند تحليل النصوص الأدبية يعتقد النقاد أن المؤلف شخصية متحققة بالوجود الكامل قبل كتابة النص الأدبي؛ «فهو موجود قبل النص، يفكر، ويعاني، ويعيش من أجله كما يعيش الأب من أجل ابنه، وهو يسبق العمل مثلما يسبق الأب ابنه» (ص: ١٤٥). ويقول بارت إن كُتّاب الحداثة عالجوا هذه الصياغة، فعل ذلك مارسيل بروست في روايته: «البحث عن الزمن الضائع»، فقد «قلب بروست - هكذا يزعم بارت - الأمر رأسًا على عقب؛ فبدلاً من أن يضع حياته في روايته - كما يُفهم في الأغلب - جعل من حياته الفعلية عملاً ومن كتابه نموذجًا لهذه الحياة» (ص، ١٤٤). فكثير من الكتابات الأخيرة حول السيرة الذاتية، بالأخص كتابات بول جون إيكن، تناولت نقطة موازية. فمجتمعات ما بعد الحداثة تركز تركيزًا كبيرًا على تفرد ذات الفرد، فتبين دراسات السيرة الذاتية أن هذه الذات ليست متحققة تمام التحقق قبل إدخالها في القالب السردي، ولكنها مشيّدة من خلال سرد متكرر وتمت مراجعته. يلاحظ إيكن - أيضًا - أن الطفل يكتسب الإحساس بالذات من خلال «المقدرة السردية» التي يحققها في «حديث الذاكرة»، في الغالب من خلال التفاعل مع أحد الوالدين، ونحن ككبار «نعيش في ثقافة يعمل فيها السرد كدليل على الواقعي، على العادي» (كيف تصبح حيواتنا قصصًا، ص ١١٨، ١٤٠).

حين يزعم بارت وجود علاقة متبادلة بين نصوص بروست القصصية وقصة حياته الخاصة، فإنه يشير - في الواقع - إلى أن كُتّاب القصة النثرية ربما عرفوا كيف تتشكل الذات من خلال السرد. فكثيرٌ من كُتّاب الرواية يزعمون أن قصص حياتهم تتداخل مع أعمالهم السردية، وعلى الرغم من ذلك فإن كُتّاب السيرة يعتبرون هذه الملاحظات دليلاً على أن المادة السيراتية تتحول إلى قصة خيالية من خلال عملية تسير في اتجاه واحد. على سبيل المثال نجد أن الذين يكتبون سيرة حياة سومرست موم أخذوا فكرة أن الحقيقة والخيال يتداخلان فيما أكتب حتى أنني - حين أسترجع ما كتبت - أعجز عن التمييز بين الحقيقة والخيال فعلاً؛ فهو يستخدم فعلاً المادة السيراتية في قصه الخيالي . ولكن موم كتب أيضًا سيرات ذاتية متعددة، واستخدم فيها عن قصد تقنيات القص الخيالي ليشيد منها صورة ذاته العامة. هذه الذات العامة التي صنعها القص الخيالي لم تكن، مثل ذات بروست في تحليل بارت، مجرد واجهة زائفة، ولكنها واقع معيش. ففي حوار مع سومرست موم بمناسبة عيد ميلاده

الثمانين قال: «اعتبرت حياتي رواية، وأنا الآن أصل إلى النهاية السعيدة لهذه الحياة» (أولسوب، ١٤).

إن المؤلفين يقاومون التفسير السيراتي الاختزالي للنصوص، وهو ما لا يُعَدُّ رغبة في العزلة بقدر ما هو اعتراف منهم بالعلاقة المعقدة بين الحياة والفن وصناعة الذات، وهي علاقة متبادلة من التأثير والتأثر. وهنا يمكن لمقال بارت أن يعيننا على فهم طبيعة التأليف، وكذلك عمليات تشييد الذات وبناء الهُوية، هُوية الأفراد في المجتمعات الحديثة، بدلاً من التشجيع على رفض السيرة الأدبية.

ولم أجد بارت مسرفًا في التعميم كما أجده في عدم اهتمامه بالتحقيب periodization، فيكاد النقاد يجمعون على أن السيرة الذاتية، مثل الرواية، تعكس ثقافة الفردية، وهي ثقافة حداثية أيضًا مرتبطة الوشائج بالرأسمالية. فيلاحظ إيكن في كتابه المعنون بـ «حياتنا في السيرة الذاتية .. كيف نُشَيِّد هُوياتنا في السرد؟» أن المفهومات الجديدة للفضاء الخاص، والإمكانات الجديدة لأن يبيع الإنسان أعماله في السوق، من القرن السابع عشر وحتى اليوم، قد تضاعفت مع نمو السرود المخصصة للذات (ص، ٩٣ - ٩٤)، ولكن إيكن لا ترضيه الجهود التي تسعى إلى تحديد تواريخ دقيقة لظهور المفهومات الحديثة المتصلة بالذات (ص،٩٠ - ٩٢)، فهو يفضل تناولها تناولاً تطوريًا وأكثر تدرجًا. يلاحظ إيكن - متأثرًا بأعمال ماريان جالستاد عالم الأنثروبولوجيا النرويجي، أن هذه العملية مرت بعدد من التغيرات، وأنها اشتدت في الربع الأخير من القرن العشرين بسبب انتشار الوسائل الرقمية التي تعين على تشييد الذات، وبسبب التدفقات الرأسمالية العولمية التي جذبت موضوعات أكثر في خضم التنمية (ص،٩٦).

إن إيكن لا يناقش اللِبرالية الجديدة neoliberalism في حد ذاتها، ولكنا نستطيع أن نوسع من ملاحظاته بالربط بينها مباشرة، وبين تشكيل الهُوية في ظل أنظمة حكم اقتصادية واجتماعية «نيولِبرالية»، بدت في الظهور بقوة ربما مع نهاية الحرب الباردة؛ فقد حققت الخصخصةُ وفتح الأسواق وإزالة القيود، وكذلك زيادة حركة العمل شيئينَ اثنين: زيادة شعور الأفراد بعدم الأمان، وكذلك عملت - في الوقت نفسه - على ظهور دوافع جديدة لإبداع قصص حياة فردية، كسبيل إلى الإبحار في عالم سريع التقلب بغية فهمه. كتب عالما الاجتماع: أولريش بِك Ulrich Beck، وأنطونيو جِدنز Anthony Giddens في أعقاب الحرب الباردة عن ضعف المجتمعات الجديدة المتكئة على مثل هذه المفهومات مثل الطبقة والعرقية، أو مسئولية دولة الرفاهية التي تشكلت استجابة لترذيذ / انحلال atomization المجتمعات الصناعية، وما صاحب ذلك من انتقال إلى ما يسميه بك مجتمع الأخطار، وهو مجتمع دخلت فيه الكائنات البشرية في نظام اجتماعي اقتصادي عولمي فسيح سريع التقلب يتسم بالأزمات المستقبلية: البيئية والسياسية والمالية، لا يمكن أن يُسأل عنها فاعل واحد. يجادل بِكْ وجدنز بأنه في مثل هذا المجتمع تزداد هشاشة وَضع الفَرد بسبب تهديد القوى الطبيعية، أو بسبب الأدوار الاجتماعية التقليدية، ولكنه لا يتخلص، حتى في هذا العالم المضطرب سريع التقلب، من سرديات متصلة بمسئولية الفرد بسبب إخفاق «النظم الخبيرة expert systems [1]، التي لا يثق في حكمها أبدًا» (بِكْ، العيش، ص،٣٣٦).

الأفضل ألا نفهم حيوات الأفراد في مجتمع الأخطار من خلال مذهب الفردية individualism، وإنما من خلال سعيهم الدءوب إلى اكتساب الفردانية، بالإلحاح على تبني موضوعات تستشرف المستقبل، ويستفيد منها القارئ في تقييم الأخطار والنقاش حولها، حتى ولو كانت أخطارًا «مأساوية» في بنيتها (جدنز ٣، بِكْ «Living» ص،٣٣٦).

ومعروف أن بِكْ وجِدنز كانا يطلقان مصطلح «السيرة» على جهود صناعة الذات التي يحتاجها مجتمع الأخطار، ولاحظ أنها تُكتب من خلال الانعكاس على الذات الكاتبة من خلال تشكيلة من المصادر الثقافية (لاش ووين، ٣). على هذا النحو تصبح الضرورات الجديدة لجمع شتات ذات إيكن المسرودة - حسب هذا التفسير - لها جذورها في التحولات الاجتماعية التي جرت في أعقاب التصنيع على المستوى العولمي: التخلص من أساليب حياة المجتمع الصناعي، وإدخال طرائق جديدة بموجبها يتحتم على الأفراد أن ينتجوا ويعرضوا ويعالجوا معًا سيرهم بأنفسهم« (بِك، إعادة اختراع، ص،٩٥). فإذا صدقت ملاحظات بارت عن بروست، فإن السيرة الأدبية، وهي تستكشف حيوات الأفراد من خلال معرفة باطنية بالبناء السردي للذات، ربما يكون لديها أشياء يمكن أن تنبئنا بها متصلة بعمليات صناعة الذات من خلال السرد.

تم تطوير الاحتمالات التي طرحها بارت من خلال مجموعة من المقالات قام على تحريرها وليام هـ. إبستاين بعنوان: مساءلة الذات (١٩٩١). يجادل إبستاين في المقال التمهيدي بأن استخدام سلسلة من المقاربات النظرية المتصلة بما بعد الحداثة «لا يعيق أو يستبعد السيراتي»، ولكنه يطلب منا أن «نعيد التفكير، أو نعيد الحديث في النظرية وممارسة كتابة السيرة والنقد السيراتي» (ص،١). يركز المسهمون في الكتاب أكثر على السيرة الأدبية، وأغلب الآراء النافذة جاءت في مقالات الباحثين النسويين الذين يؤمنون بأن تجربة النساء أساسية، وبذلك لا يتجاهلون العنصر المرجعي في السيرة الأدبية. من أكثر الآراء إثارة للاهتمام هنا اقتراح شيريل والكر حول تطوير «النقد الشخصياتي persona criticism»، المستمد من حقيقة مؤداها أنه في ممارسة القراءة «يصبح الكاتب بالنسبة للقارئ دالة على الطريقة التي تم بها بناء النص» (ص، ١١٢). في النقد الشخصياتي، يمكننا التركيز على هذه الشخصية من قراءة السيرة الأدبية بطريقة منتجة؛ «فبدلاً من أن نقول إن هذا الجانب من عمل الكاتب مهم لأنه -وفقط- يتصل بشيء ما اختبره الكاتب، أو شيء ما نعرف نحن أن الكاتب فكر فيه»، تقول والكر، «فإن الناقد (الشخصياتي) يجب أن يفكر في الطريقة التي تفتح بها أشكال التمثيل التأليفي المتاحة في هذا النص على أنواع أخرى من النصوص من الفترة نفسها أو نصوص أخرى تم إنتاجها في ظل ظروف مشابهة» (ص، ١١٨).

احتدمت هذه النقاشات في وقت كانت فيه الأطر النقدية والفنية ما بعد البنيوية وما بعد الحداثية مهيمنة. وهذه الأطر النقدية - كما رأينا مع بارت - تميل في الغالب إلى التركيز على تحولات الوعي التاريخية والمطلقة. كان بِكْ أكثر حيطة حين لم يرَ علامات مابعد حداثية في التطورات المعاصرة، وإنما رأى فيها «حداثة ارتدادية» أصبحت فيها العمليات الحداثية في صناعة الذات عرضة للتصاعد. وعودة إلى المقالات التي جمعها إبستاين - من وجهة النظر هذه - تكشف عن التركيز الذي أولوه لعمليات القراءة، والطريقة التي تصبح فيها أفعال قراءة متعددة لسيرة أدبية ما متصلة بتشكيل الذات.

على أنه إذا كانت السيرة الأدبية تثير قضايا جادة حول تشكيل الذات، فإنها تفعل ذلك بطريقة ارتدادية جدًا؛ ليس فقط من خلال النثر التفسيري، ولكن من خلال استخدام الملامح الشكلية للسرد والتي نربط بينها وبين النصوص الأدبية. أما تنمية الزخم النقدي للسيرة الأدبية فينطوي على استخدام واعٍ للتقنيات السردية لإبراز عدم التطابق بين الراوي وكاتب السيرة، وبين بطل النص الأدبي والمؤلف المحترف للأعمال الأدبية لمؤلف ما. من النظرة الأولى، قد يبدو هذا أنه يقوض الأسس التي يقوم عليها العقد الأدبي السيراتي الذي يمنح النوع مكانه في الدراسات الأدبية.

إن الباحثين الذين يقرءون سيرة أدبية قراءة عابرة ينتقلون بها إلى نصوص أساسية، أو يبحثون فيها عن معلومات سياقية، قد يجدون فيها نصًا أدبيًا من الدرجة الأولى، أقل إذعانًا لمثل هذه الاستراتيجيات القرائية. وعلى الرغم من ذلك فإن التجريب الشكلي في السيرة الأدبية أصبح لـه وضعه في العقدين الأخيرين؛ فمن المستحيل رسم خط بين نصوص نقدية في المقام الأول، وأكاديمية بطبيعتها، ونصوص أخرى تستثمر تقنيات السرد بشكل كامل للتسرية عن جمهور ما على حساب الجودة الأكاديمية.

من الواضح أن هناك طرقًا جديدة في القص في السيرة الأدبية لها تاريخ ضارب بجذوره في القدم: فكُتّاب السيرة الأدبية من جيمس بوزويل إلى اليوم عالجوا جوانب مختلفة في العقد السيراتي المبرم مع قرائهم، ومع ذلك فإن التجريب الشكلي قد انتشر انتشارًا لا شك فيه. فكثيرًا ما يروي كُتّاب السيرة جانبًا واحدًا فقط من الحياة دون أية نية في الاستمرار في السرد لسِفر آخر، ولكن في الفترة الأخيرة، في ظل تأثير التطورات التي حدثت في كتابة التاريخ والمذكرات الشخصية، بدأ كُتّاب السيرة يروون الحياة من خلال سلسلة من الأشياء. هذه التطورات تفتح الباب أمام مزيد من إقبال النقاد على معالجة السيرة الأدبية، فأي سيرة أدبية لا تنطلق مما يسمونه منحنى الحياة أقل اتكاءً - على الأقل من الناحية النظرية - على بنيات بديهية للاستقلال الفردي للمؤلف. وعودة إلى مصطلحات بنتون السردية، فإن كتابة مثل هذه الحياة تزيد من دور الحكاية في مقابل التاريخ؛ أي أن الطريقة التي تُروى بها القصة السردية تصبح - احتماليًا على الأقل - تنقيحية، تمتح بطريقة أكثر انتقائية من حوادث التاريخ الواقعية، وتتكئ بدرجة أكبر على الأدوات الفنية الأدبية. هذه السير الأدبية الجزئية أو المحددة بموضوعات ربما تزيد من التوترات بين الراوي والمؤلف، وبين البطل والمؤلف المحترف. على أن المثير أن كثيرًا من السير الأدبية المعاصرة فضلت هذا التحدي، ولو أنها لم تستجب لـه تمام الاستجابة.

نضرب لذلك مثلاً السيرة الأدبية التي كتبها جيمس شابيرو في عام ٢٠٠٥، بعنوان: «١٥٩٩ عام في حياة وليام شيكسبير»، ربما تكون أكثر الابتداعات الأخيرة ثورية في مجال السيرة الأدبية على مستوى الشكل. فـ شابيرو يتصدى لحياة كاتب لا تتوفر عنه إلا القليل جدًا من الوثائق في عصره (بنتون، السيرة الأدبية، ص، ٦٨ - ٦٩)، الأكثر من ذلك أنه قصر جهده على التركيز على عام واحد حاسم، وهو العام الذي فرغ فيه شيكسبير من كتابة مسرحيات «هنري الخامس»، و«كما تحب»، و«يوليوس قيصر»، وبدأ يكتب مسرحية «هاملت». هذا التركيز على عام واحد كان مجلبة لفوائد: منها على سبيل التخصيص ذلك التجاور الدقيق بين الأحداث السياسية ومسرحيات شيكسبير. بدلاً من تشجيع مزيد من الابتكار على مستوى الشكل، مما كان يمكن أن يفضي إلى مزيد من التعقيد على مستوى النقد والنظرية، كثيرًا ما اضطر فقر المعلومات المتاحة شابيرو إلى مزيد من التوسع في سعيه إلى تشييد حياة باطنية للكاتب، ومن ثم سد الفجوة بين مؤلف ضمني وبطل جمع أجزاءه من مصادر تاريخية. أكثر شابيرو من استخدام العبارات الوصفية مثل: «كان مدفوعًا إلى الخيال دفعًا» أو مثل: «رغم عدم وجود سبيل لتوثيق هذا التراث، فإنه يبدو مقبولاً من الناحية المنطقية «أو مثل: ربما عاد شيكسبير إلى لندن أكثر بدانة مما كان ذاهبًا إليها، وربما عاد متعففًا زاهدًا»، عبارات تشير إلى صعوبة القيام بمثل هذا المشروع (الفصول ١٤، ١١، ١٢). والحق أن شابيرو كان محقًا في شكه في هذا الإبداع، ولكنه كان مضطرًا إليه، من خلال بؤرة التركيز التي اصطنعها، وكانت نيته في التركيز على عام واحد في حياة شيكسبير، «وهو العام الذي انتقل فيه شيكسبير

من كونه كاتب موهوب بموهبة استثنائية ليصبح واحدًا من أعظم الكتاب طرًا» (التصدير). وفي تناوله النهائي لقصة تأليف مسرحية هاملت – على سبيل المثال – سعى إلى تصدير الإحساس بحياة شيكسبير الباطنية من النصوص منتهيًا إلى أنها «من أكثر عمليات التأليف معقولية وتصرفًا في الأحداث» (الفصل ١٥). وعلى الرغم من ذلك، وكما يقر هو نفسه، فإن التغييرات بين النسختين الأولى والثانية لمسرحية هاملت لا تحمل بالضرورة بصمة عبقرية شيكسبير، ولكن يمكن نسبتها بمعقولية إلى «منضدي الحروف وموظفي الحسابات والنُّسّاخ وموظفي الرقابة وآخرين تناولت أيديهم المخطوطة الأصلية في مراحل تحولها إلى النص المطبوع الذي يعيش بيننا الآن» (الفصل ١٥).

استطاع شابيرو أن يكتب سيرة أدبية بارعة لـ شيكسبير، ونجح في إدارة القيود التي فرضها المؤلف عليه. على أنها موسومة باعتراف مبدئي بأن المجال النقدي للسيرة مقيد بتفسيرها المحافظ للعقد السيراتي الأدبي؛ أي أن تركيزها الظاهر انصب على تشكيل العبقرية الفردية. وفي تصديره للسيرة كتب شابيرو معالجة مثيرة لكيف أننا لا يجب أن نفرض تفسيرنا الآن للهُوية على حياة شيكسبير؛ لأن مفهومات الهُوية والفردية عند أهل إنجلترا الإليزابيثية كان مختلفًا، وهو يلاحظ أن زمن شيكسبير كان لحظة حاسمة في تشكيل فكرة «الفردية» (التصدير). على أن هذه القضايا كانت تهمل بعد طرحها في قراءة، في بحثها عن المصادر التي تتناول عبقرية شيكسبير الفردية، تمزج، وليكن بكثير من البراعة، بين شخصية تاريخية لا نعرف عنها الكثير، ومؤلف محترف نعرفه حق المعرفة.

ورغبة أخرى في كتابة سيرة جزئية وناجحة نجدها في المادة الاستهلالية لسيرة أدبية أخرى، وهي السيرة التي كتبها روبرت دوجلاس فيرهيرست بعنوان: كيف أصبح دِكنز هو دِكنز .. اكتشاف سيرة روائي (٢٠١١). وكما نفهم من العنوان، تغطي سيرة دوجلاس فيرهيرست سنوات البداية عند دِكنز حتى وصوله إلى الشهرة بعد نشر رواية أولِفر تويست في عام (١٨٣٨). وبينما نجد أن هذه السيرة، مثل سيرة شابيرو، تصف عملية التحول في كتابات مؤلف وتربط ذلك بأحداث في حياته؛ فإنها أكثر وعيًا بالنقد والنظرية النقدية في آن. وكما يوحي العنوان والعنوان الفرعي، لا تقدم هذه السيرة مسيرة تطور دِكنز بوصفها كاشفة عن عبقرية أدبية، وإنما بوصفها عملية معقدة لاختراع الذات، فيها تتم إعادة كتابة هذه الذات وفهمها من خلال السرد. في مقدمته لـ سيرة دِكنز يلاحظ دوجلاس صعوبة مقاومة التأويل السردي الذي قام به دِكنز بصورة استعادية لحياته الخاصة، فيها كل «حدث عارض يصبح مدخلاً للأقدار في حياته» (ص، ٥)، ولكنه يقاوم هذه الأقدار، وينتج في النهاية حياة فيها الكثير من التأمل في عملية التشييد السيراتي من خلال السرد، وتهدف إلى «إعادة خلق نسيج حياته كما عاشها: مفعمة بالطموح والغموض، وحافلة بالنهايات الفضفاضة» (ص، ١٤). في ذلك يجد العون من طبيعة الحياة الجزئية: فالاكتفاء بجزء محدد يعين على كتابة سيرة حياة أكثر قربًا من الأدب، وأقل التصاقًا بتغطية شاملة لتاريخ كثير التفاصيل. الأكثر من ذلك أن التركيز على السنوات الأولى يُبعد دكنز عن المؤلف المحترف المحصور في أعماله الروائية المشهورة؛ فزمن المضارع السردي لا يصل أبدًا إلى زمن تأليف هذه الأعمال. ومع ذلك نشهد في بعض الأحيان تململاً من طبيعة الحلف السيراتي الذي اختار المؤلف الانصياع لـه. يبدأ دوجلاس فيرهيرست مقدمته بإشارة مطولة إلى عمل قصصي كتبه وليام جيبسون ستيرلنج بعنوان: آلة الاختلاف (١٩٩٠)، تاريخ بديل للفترة الفكتورية التي ظهرت فيها الآلة الحاسبة التي اخترعها توماس باباج وغيرت المجتمع. الأساس المنطقي لهذه المناقشة،

يظهر بعد ثلاث صفحات، هو أن دِكنز لا يبدو أنه بؤرتها (ص، ٣). وهنا تبدو ملامح مَزيد من التطور في السيرة بوصفها سردًا نقديًا، شيءٌ ربما يزيد من غموض العقد السيراتي بين المؤلف والقارئ، بينما يُبقي على الخصائص المرجعية والعلمية للسيرة الأدبية نفسها.

يبدو أيضًا أن الاتجاه الحديث لكتابة السيرة الأدبية من خلال الأشياء، ينطوي على إمكانات جديدة تزيد الطلب النقدي لها. ففي الكتاب الذي ألفه نيل ماك جريجور بعنوان: تاريخ العالم في مائة موضوع (٢٠١٠)، وكذلك المذكرات العائلية المشهورة التي كتبها إدموند دي وال بعنوان: الأرنب ذو العيون بلون الكهرمان (٢٠١٠)، كتابان يركزان على أشياء مادية بغية التأمل في معالجات التاريخ والسيرة. على أن السيرة الأدبية من خلال الأشياء، سيرًا على طريق ماك جريجور ودي وال كانت محبطة. تستخدم بولا بيرن في كتابها: جين أوستن الحقيقية .. حياة في أشياء صغيرة (٢٠١٢) أشياء إما من حياة أوستن نفسها أو من بيئتها توطئة لتبني مقاربة جديدة للسيرة. يتيح التركيز على «الأشياء الصغيرة» إنتاج سرد يتطرق بشكل مفيد إلى مناطق حياة الكاتبة وسياقها الاجتماعي - علاقة أوستن بالهند وترتيبات الزواج الاستعماري على سبيل المثال - أشياء من الصعب أن يتسع لها سرد تقليدي. على أن تعلة التركيز على الأشياء هنا أقل حنكة من تلك الذرائع التي ساقها دي وال أو ماك جريجور: تزعم بيرن أنه «تكنيك» استخدمته أوستن نفسها في قصصها، وخاصة، في رواية مانسفيلد بارك، وكما يوحي عنوان سيرتها، فإن استخدامه يسبغ المزيد من المصداقية ويسر المدخل إلى جين أوستن الحقيقية كما ورد في عنوان النص: «عالمها ورواياتها تُبعث حية من خلال بنية الأشياء، حياة الأشياء» (انظر المقدمة). إخفاق مشابه يلازم الكتاب الذي ألفه بول هندركسون بعنوان: قارب همنجواي .. سيرة أدبية يستخدم فيها اسم القارب الذي احتفظ به همنجواي في كوبا باسم «The Pilar»، وهو معرض اليوم للتآكل، مطية لاستكشاف العقود الثلاثة الأخيرة من حياة إرنست همنجواي. يلاحظ هندركسون أن القارب ليس «شيئًا مختلقًا، أو حلمًا، أونظرية أدبية، أو تأويل نفسي جنسي لناقد من النقاد» (ص، ٨)، إنه شيءٌ واقعي، ووجوده يعيننا على إخراج سرد يتكئ على وجود مادي، وليس سردًا من تلك السرود التي ينتجها الأكاديميون، وكتاب المذكرات، وكُتّاب السيرة، والطفيليون، والمدعون، وطلاب الدكتوراه المشتاقون إلى موضوعات لرسائلهم (ص، ١٣)؛ إنها تقدم لنا همنجواي على حقيقته (ص،١٣). على أن الأشياء المادية - حسبما ينبئنا تناول هندركسون الأخير لأطوار الغموض المحيطة بخطاب همنجواي الأخير المشهور إلى فرتز سيفير المصاب بمرض مزمن - لا يتبدى معناها إلا بالطريقة التي تلتمسها في سياقها الثقافي دون غيره (ص،٤٦٥).

وخيار آخر ربما يزيد من الطلب النقدي على السيرة الأدبية نلتمسه في «تكنيك» لـه تاريخ قديم ولو أنه أصبح أكثر شيوعًا في السنوات الأخيرة؛ وهو التركيز على الراوي. ففي أغلب السير الأدبية نلاحظ أن كاتب السيرة - بوصفه راويًا - حاضرٌ في المادة الاستهلالية، ولكنه يبدأ في التواري في متن السيرة. ففي السيرة الأدبية التي كتبتها جانيت مالكولم بعنوان: قراءة تشيكوف (٢٠٠١)، والسيرة التي كتبتها أيان هاملتون بعنوان: بحثًا عن ج. د. سالنجر، نرى الراوي يرفض الاختفاء، ويصبح في واقع الحال بطل السيرة كلها. تقدم مالكولم نفسها بوصفها راويًا بريئًا، يسعى إلى زيارة مواقع في روسيا، وخاصة: في أوكرانيا ذات الصلة بـ تشكيوف. كتاب قراءة تشيكوف كما يوحي عنوانه، عبارة عن وصف لمعالجة قرائية خاصة تعرض فيها الكاتبة، وقد كتبته في أعقاب عملها السابق الذي أدارته على سيرة حياة سلفيا بلاث من خلال أعمالها، عدم كفاية

المرآة السيراتية في تفسير الأعمال الأدبية. إلا أن السيرة التي كتبتها هاملتون لها دافع مبدئي مختلف، رفضت ما كتبه سالِنجر فاضطرت إلى أن تروي قصة بطلها من خلال وصف رحلة البحث التي يقوم بها، ثم تمعن في تضخيم ما فيها من تعقيد عندما تقسم الراوي إلى ذاتين: ذات خاصة، وراوي سيرتي، ذاتي الأخرى المتجسسة»(٧). على أنه بينما يعمل تحول الراوي إلى بطل بطريقة مزج الألحان، منتجًا أعمالاً تسائل عملية تصنيع السيرة، فهناك خطر يكمن في الإسراف في استخدام هذا «التكنيك»، في تركيزه على عملية قرائية واحدة، تجر القراء بعيدًا إلى مزيد من الانشغال العام بالنصوص الأدبية. وليس من المصادفة بحال أن نجد غير كاتب تقليدي يحتذي هاملتون في سيرتها بغية توظيف المعلومات الجديدة في هوامشها، كإشارتها إلى سيرة حياة سالنجر التي كتبها بول ألكزاندر (١٩٩٩).

يتناقض الحياء النسبي من النقد في أغلب السير الأدبية مع الطريقة التي عالج بها أغلب الكُتّاب العقد السيرذاتي Autobiographical. فقد تحدت النصوص النسوية ما بعد الاستعمارية التي ألفتها جماعات مثلما «جماعة سسترِن» و«جماعة كُتّاب سانجتن»، فكرة أحادية صوت المؤلف في أعمال مثل جال قلب الأسد (١٩٨٦)، واللعب بالنار (٢٠٠٦). تقوض العقد السيرذاتي المتصل بالهُوية بين كاتب السيرة والراوي والبطل عندما كتبت جاميكا كونكيد سيرة حياة أمي الذاتية (١٩٩٦)، وعندما كتب ج. م. كوتزي ثلاثة نصوص سيرذاتية: أيام الصبا (١٩٩٧)، والشباب (٢٠٠٢)، وزمن الصيف (٢٠٠٩) وهو من أصعبها. والحق أن واجهنا التماس أشكال أقرب إلى القصة إذا أردنا البحث عن الإمكانات النقدية الجديدة في السيرة الأدبية.

ببغاء فلوبير لصاحبها جوليان بارنز التي كتبها في عام (١٩٨٤) نص يُحَوِّل راويه إلى بطل؛ فالراوي في ببغاء فلوبير وهو «جيفري بريثويت» شخصية قصصية، بلغ من التقدم في السن ما يجعله يشارك في حملة نورماندي في أثناء الحرب العالمية الثانية، يعود الآن إلى الحي نفسه في فرنسا، بحثًا عن حقائق «سيرذاتية» متصلة بالروائي الفرنسي جوستاف فلوبير. كل فصل في السيرة يتخذ شكلاً مختلفًا: نجد شخصية «بريثويت» بارزة في بعضها، ومخفية في بعضها الآخر. الفكرة المهيمنة في النص - كما يوحي عنوانه - هي لغز من الألغاز، فهناك مكانان منفصلان يحتفلان بـ فلوبير في كل منهما ببغاء محشو يزعم أنه الطائر الذي استعاره فلوبير من متحف روان ويصح أن يكون نموذجًا للببغاء «لولو» الوارد في حكاية «قلب بسيط». يسعى «بريثويت» إلى البحث عن الببغاء الحقيقية، وهنا تتحقق حركة السرد في الكتاب، فإن زيارته الأخيرة لمتحف التاريخ الطبيعي في روان تسفر عن رؤيته لعدد كبير من الببغاوات، اكتشاف يقلب الموازين ويضيع الهدف؛ فأي منها ببغاء فلوبير؟ وعلامات أخرى على حضور فلوبير أيضًا في الزمن الحاضر تقاوم القراءة التي تسعى إلى الخروج منها بعبقرية أدبية جوهرية: على سبيل المثال، تماثيل بالية، أو متاحف فقيرة على نحو غريب. «بريثويت» شخصية نهمة في قراءة أعمال فلوبير، وأحيانًا متحذلقة، وهو يلتمس العزاء في كتاباته بعد وفاة زوجته، مكتشفًا - من خلال قراءة النصوص القصصية - مشاعره المتضاربة حول علاقة هذه النصوص بعضها ببعض. وأما «بارنز» فيلعب على لاهُوية non-identity الكاتب المحترف والشخصية التاريخية، واستثمار كاتب السيرة بوصفه قارئًا يكتب سيرته الخاصة به، يبحث في بقايا العمر عن حقيقة ثانوية لا تلائم خبرة قراءة النصوص القصصية (ص، ٤).

تعود بنا تأملات «بريثويت» إلى فكرة أبدايك حول الوظيفة التكميلية للسيرة الأدبية، ولكنها تفعل ذلك بشيء من الاختلاف؛ فبدلاً من رفضها الانشغال بالمشكلات التي تثيرها، يطرح «ببغاء

فلوبير» أسئلة مهمة متصلة بالعلاقة بين القراء المعاصرين والسياق التاريخي والنص الأدبي نفسه، أسئلة مركزية بالنسبة للدراسات الأدبية وعمليات بناء الفردية. وعلى الرغم من أنها لا تقدم نفسها بوصفها سيرة لـ فلوبير، فإن «ببغاء فلوبير»، رغم راويها القصصي، عمل مسرف في الاهتمام بطاعة عقد أُعيدت كتابته وشارك في صياغته بارنز نفسه. وربما يزعم بعض القراء غير المتخصصين لدراسة الأدب الفرنسي، أو الذين لم يتخرجوا في جامعة أوكسفورد في وقت ما، أن «إِنِد ستاركي»، الناقدة المتحذلقة التي يحمل عليها «بريثويت» بشدة في الفصل المعنون بـ «عيون إِما بوفاري»، من ابتداع بارنز؛ فهي - في واقع الأمر - شخصية تاريخية حقيقية، واقتباسات بارنز من نصوصها النقدية اقتباسات دقيقة. وقد لاحظ ريان روبرتز، من خلال دراسته المتأنية لأعمال «بارنز» المنشورة وغير المنشورة، أن بارنز نفسه حضر المحاضرة التي ألقاها كرستوفر ركس في مهرجان تشلتنهام الأدبي الذي ذكره «بريثويت» بشيء من الاستحسان (روبرتز ٢٨). فإذا اعتبرنا ما كتبه بارنز خيالاً قصصيًّا، فإنه متصل الوشائج بكثير من قواعد العقد الأدبي السيراتي الذي يقدم الوسائل الممكنة لتحقيق هذا البحث السيراتي.

على النقيض من «ببغاء فلوبير» عادة من تُصنَّف السيرة التي كتبها بيتر أكرويد عن تشارلز دِكنز (١٩٩٠) كسيرة أدبية وليست نوعًا من الخيال القَصصي. فقد أبدى أكرويد مقدرة كبيرة على الحركة عبر أنواع أدبية في رحلته الطويلة مع الكتابة؛ فقد كتب الشعر والنقد والقصة والسيرة. يتراوح أغلب ما كتبه أكرويد بين السيرة الأدبية والقصة الروائية. فرواية «تشاترتون» (١٩٨٧)، على سبيل المثال، رواية سيراتية عن الشاعر الرومانسي الذي - من خلال معالجة شديدة الذكاء لخيوط زمنية مختلفة في الحبكة تشبه - وربما تسبق - رواية «الساعات» (١٩٩٨) لـ مايكل كننجهام - يطرح أسئلة عن الطريقة التي يتماهى بها القراء سيراتيًّا مع المؤلفين. تختلف سيرة دكنز كما كتبها أكرويد عن تلك الأعمال السابقة في أنها تنصاع - بوضوح - لأحكام العقد الأدبي السيراتي. فأغلب النص مكتوب في الضمير الغائب لا تعينه الهوامش، وإنما تعينه سلسلة من مقالات عن مصادر. يغطي أكرويد - على النقيض مما فعله دوجلاس فيرهيرست - الحياة كلها. وأحيانًا يعمد راوي فضولي إلى إظهار صعوبات عملية كتابة السيرة؛ فهو يتأمل حياة دِكنز الباطنية، ويلاحظ أن الافتراضات المستمدة من رواياته في الغالب ما تكون «مفتقرة إلى الدليل، ولا يمكن إثباتها»، ثم يمضي إلى مزيد من الافتراضات (ص،٢٢٦) متكئًا على كيمياء الروح التي ذكرها إيدل مدعومة بخبرته الخاصة بوصفه روائيًا.

على أية حال لا تقبل سيرة أكرويد هذه الكيمياء بهذا اليسر دون تعقيب؛ فهي تحتوي على عنصرين «ميتاسيراتيين» يلفتان الانتباه إلى السلسلة المعقدة من الوساطات بين القارئ والشخوص المختلفة في النص: أكرويد راويًا ومؤلفًا، ودكنز بطلاً سيراتيًا ومؤلفًا محترفًا، وهُوية تم استخلاصها من قراءة لأعماله القصصية. الأول تبني أكرويد نفسه للسيرة لمقاربة فضفاضة للتفاصيل، واكتشاف علاقة بين سطح وعمق يحاكي «تكنيكات» دِكنز الواقعية. ابتداع دكنز كما جسده أكرويد، كان مَلاحظة نافذة للتفاصيل، وهكذا تبدو كتاباته كأنها تصوير شمسي على ألواح فضية (ص،١٦٧)، ما اضطر قراءه إلى إعادة النظر، وإعادة تصوير عالمه الاجتماعي، وهذه مهمة أخرى أخذها أكرويد على عاتقه وهو يكتب هذه السيرة. ولكن سيرة دِكنز كما كتبها أكرويد تتضمن عنصرًا ثانيًا أكثر وضوحًا: عبارة عن سلسلة من ست فقرات قصيرة مقحمة ليست مدرجة في جدول المحتويات، وأُعيد إنتاجها بحروف أكبر لتمييزها عن سرد السيرة نفسها.

تتباين الفقرات في المحتوى. في الفقرة الأولى يتخيل أكرويد «إمكانية دخول تشارلز دِكنز الحقيقي في متن إحدى رواياته» (ص،١٠٠)، في عالم «الصغيرة دوريت Little Dorrit» مثلاً، فيجد نفسه محاطًا بشخصيات من روايات أخرى. وفي الفقرة الثانية يظهر أكرويد نفسه وهو يقابل دِكنز شابًا، ويتبادل الرجلان الحديث، ثم يشرح دِكنز لـ أكرويد كيف أن طفلاً حل محله والآن توارى. لا نعلم شيئًا عن هُوية الطفل، وهل كان طفلاً حقيقيًا أم كان من اختراع دِكنز نفسه. يتمشى أكرويد مع دِكنز، ولكن الأخير يسير أسرع، حتى نرى «شبحه الهزيل النحيل وقد ابتعله الظلام» (ص،٣٠٨). هنا يبدو أن أكرويد يستكشف تماهي كاتب السيرة مع موضوعه، وينسج خيوط سرد الحياة بحبكات سابقة التجهيز لتطور شخصي واكتشاف بالإثبات، حبكات تشبه تلك التي استفاد منها دكنز نفسه. ونجد فقرات أخرى مقحمة تظهر مناظرة غير حاسمة بين دِكنز ووايلد وتشاترتون وت. س. إليوت، موضوعات سير أدبية وقصص سيراتية سابقة كتبها أكرويد تركز على فرضيات فنية تزعمها الواقعية، ومشهد في أرض معارض جرينتش تحتشد فيه شخصيات من روايات دِكنز. وفي الفقرة المقحمة الخامسة، نطالع مناقشة مطوَلة بين أكرويد ودِكنز حول تقنيات السيرة الأدبية وأخلاقياتها، هذا في أثناء ليلة قضاها في حجرة من منتصف العصر الفيكتوري في متحف جفري لتاريخ البيوت، مناقشة تضطر أكرويد في النهاية إلى إقرار نهائي: «أنا الذي قمت بكل ذلك» (ص: ٧٥٥). وأما الفقرة السادسة والأخيرة فهي سلسلة من الأسئلة طرحها أكرويد في حوار متخيل حول المنهج «السيرذاتي» وفي النهاية يواجه سؤالاً عما إذا كان يعتقد أنه فهم موضوعه حق الفهم. وعندما فرغ من كتابة السيرة يجيب أكرويد أنه يشعر أنه فهم دِكنز، والآن أقل اطمئنانًا. وفي النهاية يصبح القارئ دون غيره «هو الذي يملك الإجابة» (ص: ٨٩٦).

تحافظ فقرات أكرويد المقحمة على العقد السيراتي في أغلب أجزاء النص. وفي داخل الفقرات الأقصر نجد أن قواعد الأنوع الأدبية بما فيها السيرة، سواء كانت القصة الخيالية أو النثر الصحفي، يتم الانصياع لها. وأما خارج الفقرات المقحمة؛ فتمضي السيرة الأدبية في طريقها بانتظام زمني مفعم بالتفاصيل بقدرة علمية على إدارة الأحداث بطريقة هادئة. وأما الخاتمة التي جاءت في نهاية السيرة، فيبدو أن أكرويد يغلق بها بعضًا من المسالك الأكثر إثارة والتي فتحتها الفقرات المقحمة. يزعم أكرويد أن التجربة التي تمنحها قراءة دكنز للقارئ من سياحتها الزمنية عبر فترات حياة الكاتب تحول «السيرة إلى وكيل محمل برسالة مفعمة بالمعلومات» مما يسمح «بالمرور من كائن بشري فرد إلى العصر الذي فيه عاش.(١٠٨٢)». وهنا يبدو أن الارتدادية التي تدعمها الفقرات المقحمة، إضافة إلى شكوك أكرويد نفسه فيما يتصل بقابلية مشروعه للبقاء، تم التخلي عنها.

لعل القارئ يريد أن يتأمل ملاحظات أكرويد الختامية في دِكنز بوصفها لحظةً محورية في رحلته مع الكتابة، نقلة من الشك مابعد الحداثي إلى ضرب من التماهي مع الفكرة المتخيلة عن الحياة في إنجلترا في ذلك الوقت، ما سيبث الحياة في كثير من أعماله المستقبلية (لويس، ٦٦). على الإجمال يعبر كتاب دكنز عن أكثر من كونه إيمانًا بإمكانية استعادة التاريخ؛ ففي دراسة أسبق حول صلة روايات دِكنز بمزاج الرجل، يلاحظ أكرويد كيف يصبح المؤلف متجسدًا في نصوصه الإبداعية، يكتب بالحرف: «ليس من شك في أن روايات دكنز تُصَدِّر للقارئ المدقق إحساسًا بالفراغ الذي حَمله دكنز معه أينما حل، وكان يشير إليه وقت الأزمة؛ لا فراغ الروايات، ولكن في سعيها إلى ملء هذا الفراغ بالحوار والشخصيات، لخلق نظام من رحم فوضى، لإثارة هموم هدفها استجلاب المتعة من

حلها؛ لتطهير الذات في كلمات قُدت من نار» (ص،٦٩٦).

السؤال هنا: هل كان أكرويد محقًا فيما كتب؟ سؤال يغرينا بالبحث، زادُنا فيه الأدلة السيراتية نفسها، ما يعني تقمص منهج أكرويد في الكتابة لا منهج دِكنز؛ فإن المشكلة هنا تكمن في عودة أكرويد إلى منهج في القراءة وليس الكتابة، إلى كاتب السيرة بوصفه الكاتب والقارئ معًا، وإلى قارئ السيرة، متنقلاً بين النصوص الأدبية التي كتبها دِكنز الكاتب المحترف، وطريقة صياغة هذه النصوص في سرد يجعل من دِكنز بطلاً لسيرة ذاتية.

إذن هل يفضي هذا الإبداع إلى نهوض السيرة الأدبية كنص نقدي؟ نُشرت نصوص أكرويد وبارنز منذ ربع قرن مضى، قبل انتشار ضروب متباينة من كتابة السيرة التي أشرنا إليها في هذا المقال. لم تثبت طرائق الكتابة ومناهجها على حال واحدة؛ فبالإضافة إلى السرد الجزئي للسير الأدبية، هناك السيرة التي تُروى من خلال الأشياء، والسرود التي تتمركز حول راوي السيرة نفسه ذكرناها قبل حين، تغيرت السيرة الأدبية التقليدية أيضًا. نظرنا في السير الأدبية التي تنصاع بدقة لبنود العقد السيراتي، فأظهرت جين ماكفاي كيف استجابت هرميون لي وكلير تومالين ورتشارد هولمز إلى السجالات النقدية فيما يتصل بوضع راوي السيرة وموضوع سيرته في عالم النص السيراتي؛ فإذا ظلت «مقروئية readerly» نصوصهم - بمصطلح بارت -ربما أصبحت الآن أكثر وعيًا بالتناقضات الجوهرية للعقد الذي أبرموه مع قرائهم. أصبحت هذه التطورات متوازية في عالم القصة الخيالية من خلال الشعبية المتنامية للروايات ذات الطابع السيراتي الأدبي مثل رواية «الساعات» لـ مايكل كننجهام، و«العاشق العظيم» (٢٠٠٩)، لـ جِل داوسن، و«الزوجة الباريسية» (٢٠١١) لـ بولا ماكلين التي أبطلت العقد، وإن أبقت العلاقة المثيرة بين الحقيقة والخيال. ومع كل ذلك، وكما أوضحنا في هذا المقال، تبقى هناك الحاجة لمنهج في كتابة السيرة يشغل مكانه الوسيط بين هذه الأقطاب جميعًا دون مفارقة العِلمية، وعلى الرغم من ذلك يحقق أقصى استفادة من العناصر الشكليةِ للسرد لكي يطرح أسئلة حول الطريقة التي ننشغل بها - كقراء - في سيرورات السيرة داخل وخارج النصوص التي نستهلكها.

فهل نعيد صياغة نظرية أبدايك التي يرى فيها أن السيرة الأدبية تصلح كتتمةأو تكملة؟ في كتابه «علم الكتابة» يصف جاك دريدا الكتابة نفسها بأنها «التكملة بامتياز، طالما تطرح نفسها كتكملة لتكملة، علامة على العلامة» (ص،٢٨١)؛ فنحن نقرأ السيرة الأدبية أولاً بحثًا عن الحصول على حضور المؤلف، وثانيًا للإقرار بأن هذا الحضور يستحيل في النهاية. تستمد السيرة الأدبية شعبيتها من حقيقة مؤداها: أنها تشغل إشكالية نعتبرها أساسية في الدراسات الأدبية؛ فالنص الأدبي نص تاريخي يمكن قراءته وفهمه في السياق الاجتماعي والتاريخي المتصل بإنتاجه، ومع ذلك فهو نص يمكن - من خلال بعده الأدبي - إعادة إحيائه كلما امتدت إليه يد قارئ في سياق مختلف أشد الاختلاف. يمكن قراءة أغلب النصوص الأدبية في المجتمع الحديث بوصفها منتجات لمبدعين أفراد، ولكنها تسهم في الوقت نفسه في مشروعات صناعة الفردية معانة بقرائها الذين يصبحون جزءًا من «السيرات» التي من خلالها يدرك الأفراد مكانهم المعلوم في النظام الاجتماعي (بك، إعادة اختراع Reinvention السياسات ٥٤). إن النقد الأدبي - مدفوعًا بضرورات طرائق النشر والاستشهاد والوقوف على القيمة البحثية من قِبَل العلوم الأخرى والعلوم الاجتماعية - ينتقل انتقالاً حاسمًا من بُعده الأدبي إلى البعد التفسيري. على النقيض من ذلك نجد أن السيرة الأدبية تقدم - في بحثها عن الأهداف النقدية - الملامح نفسها التي تنطبق على النص الذي يطرحه نفسه كنص أدبي قبل كل شيء.

الهوامش

- نُشر النص الأصلي لهذا المقال في مجلة السيرة **Biography**، السِفر السابع والثلاثون، خريف ٢٠١٤، (مطبعة جامعة هاواي، ٢٠١٤).

(١) برامج الذكاء الاصطناعي التي يتم بناؤها لتخزين المعلومات عن مجال معين.

المراجع

- Alexander, Paul. **Salinger: A Biography**. New York: St. Martin's, 2004.
- Allsop, Kenneth. **Somerset Maugham at 80.** Picture Post 23 Jan. 1954: 13-15.
- Ackroyd, Peter. **Dickens**. London: Sinclair-Stevenson, 1990.
- Barnes, Julian. **Flaubert's Parrot. 1984**. London: Bloomsbury, 1992.
- Barthes, Roland. **The Death of the Author**. Trans. Richard Howard. Image,Music, Text.
- New York: Hill and Wang, 1977. 142-48.
- Beck, Ulrich. **Living in the World Risk Society**. Economy and Society 35.3 (Aug. 2006): 329-45.
- The Reinvention of Politics: **Rethinking Modernity in the Global Social Order**. Cambridge: Polity, 1997.
- Risk Society: **Towards a New Modernity**. Trans. Mark Ritter. London: Sage, 1992.
- Benton, Michael. **Literary Biography**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.
- **Towards a Poetics of Literary Biography**. Journal of Aesthetic Education 45.3 (2011): 67-87. JSTOR. Web. 13 Mar. 2013.
- Booth, Wayne. **The Company We Keep: An Ethics of Fiction**. Berkeley: U of California P, 1988.
- Byrne, Paula. **The Real Jane Austen: A Life in Small Things**. New York: HarperCollins, 2013. Kindle file.
- Coetzee, J. M. Boyhood: **Scenes from Provincial Life**. London: Secker & Warburg, 1997. Summertime. London: Harvill Secker, 2009.
- **Youth: Scenes from Provincial Life II**. London: Secker & Warburg, 2002. Cunningham, Michael. The Hours: A Novel. New York: Picador, 1998.
- Dawson, Jill. **The Great Lover**. London: Sceptre, 2009.
- Derrida, Jacques. **Of Grammatology**. Trans. GayatriChakravortySpivak. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1997.
- De Waal, Edmund. **The Hare with Amber Eyes: A Hidden Inheritance**. London: Chatto and Windus, 2010.
- Douglas-Fairhurst, Robert. **Becoming Dickens: The Invention of a Novelist**. Cambridge, MA: Belknap/Harvard UP, 2011.

- Eakin, Paul John. **How Our Lives Become Stories: Making Selves**. Ithaca: Cornell UP, 1999.
- Living Autobiographically: **How We Create Identity in Narrative**. Ithaca: Cornell UP, 2008.
- Edel, Leon. **Literary Biography**. Bloomington: Indiana UP, 1959.
- Ellis, David. **Literary Lives: Biography and the Search for Understanding**. Edinburgh: Edinburgh UP, 2000.
- Epstein, William H. **Introduction: Contesting the Subject**. Epstein, Contesting the Subject 1-7.
- Epstein, William H., ed. **Contesting the Subject: Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism**. West Lafayette: Purdue UP, 1991.
- Gibson, William, and Bruce Sterling. **The Difference Engine**. London: Victor Gollancz, 1990.
- Giddens, Anthony. **Risk and Responsibility**. Modern Law Review 62.1 (Jan. 1999): 1-10.
- Hamilton, Ian. **In Search of J. D. Salinger**. New York: Random House, 1988.
- Hendrickson, Paul.Hemingway;s Boat: **Everything He Loved in Life, and Lost, 1934-1961**. New York: Knopf, 2011.
- Kincaid, Jamaica. **The Autobiography of My Mother**. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1996.
- Kronick, Joseph G. **Hermeneutics and Literary Biography**. boundary 2 12.3/13.1 (1984): 99-120. JSTOR. Web. 18 Mar. 2013.
- Lash, Scott, and Brian Wynne. **Introduction**. Beck, Risk Society 1-9.
- Lejeune, Philippe. **The Autobiographical Contract. French Literary Theory Today: A Reader**. Ed. TzvetanTodorov. Trans. R. Carter. Cambridge: Cambridge UP, 1982. 192-222.
- Lewis, Barry. **My Words Echo Thus: Possessing the Past in Peter Ackroyd**. Columbia, SC: U of South Carolina P, 2007.
- MacGregor, Neil. **A History of the World in 100 Objects**. London: Allen Lane, 2010.
- Malcolm, Janet. **Reading Chekhov: A Critical Journey**. New York: Random House, 2001.
- Maugham, W. Somerset. **The Summing** Up. New York: Doubleday, 1945.
- McClain, Paula. **The Paris Wife**. New York: Ballantine, 2011.
- McVeigh, Jane. **Literary Biography and its Critics**. Diss. Roehampton U, 2013. Web. 4 Feb. 2014.
- Middlebrook, Diane. **The Role of the Narrator in Literary Biography**. South Central Review 23.3 (2006): 5-18. JSTOR. Web. 18 Mar. 2013.
- Nadel, Ira Bruce. **Biography: Fiction, Fact and Form**. London: Macmillan, 1984.
- Paul John Eakin. **The Autobiographical Pact (bis)**. On Autobiography. Ed. . Trans. Katherine Leary. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989. 119-37.
- Roberts, Ryan. **Inventing a Way to the Truth: Life and Fiction in Julian Barnes's Flaubert's Parrot**. Julian Barnes: Contemporary Critical Perspectives. Ed. Sebastian Groes and Peter Childs. London: Continuum, 2011. 24-36.
- Salwak, Dale,**ed. The Literary Biography: Problems and Solutions**. Basingstoke: Macmillan, 1996.
- Sangtin Writers and Richa Nagar. **Playing with Fire: Feminist Thought and Activism through Seven**

Lives in India. Minneapolis: U of Minnesota P, 2006.

- Shapiro, James. **A Year in the Life of William Shakespeare: 1599**. New York: HarperCollins, 2005. Kindle file.
- Sistren Collective and Ford Honor Smith. **Lionheart Gal: Life Stories of Jamaican Women**. London: Women's P, 1986.
- Smith, Sidonie, and Julia Watson. **Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives**. 2nd ed. Minneapolis: U of Minnesota P, 2010.
- Updike, John. **One Cheer for Literary Biography**. New York Review of Books 4 Feb. 1999: 3-5. New York Review of Books Archive. Web. 18 Mar. 2013.
- Walker, Cheryl. **Persona Criticism and the Death of the Author**. Epstein, Contesting the Subject 109-121.

شعرية الرواية التاريخية
بوصفــها جنســًا أدبـيًا

ثيليا فرنانديث بريتو*   ترجمة: نادية جمال الدين**

تقديم

يمثل الجنس الأدبي ظاهرة تاريخية تشكل نموذجَ كتابةٍ للمؤلفين، وأفقًا للتوقعات بالنسبة إلى القراء، ويتناول الخطابَ النقديَّ المندرجَ في حركات ما بعد تطور التطبيقات الأدبية أيضًا عن قضية الأجناس الأدبية (S. J. Schmidt 1980). وانطلاقًا من هذه الافتراضات، يُعرف الجنس الأدبي بأنه جنس براجماتي، استنادًا إلى الطابع المؤسسي للأدب، وهو يلعب دورًا رئيسًا في عملية التواصل الأدبي على مستوى الإنتاج والاستقبال ولطابعه النصي، فالجنس الأدبي يتكون في النص وعبره من خلال ظهور سلسلة من الرموز أو الإشارات (Fowler, 1982: 106)، التي تؤثر على المستويات الدلالية والنحوية والبراجماتية للخطاب. بهذا المعنى فإنه يمكن فهم الإشارات على أنها نظام من الاصطلاحات التي تعمل ليس بصفتها مجرد إشارات تصنيفية تشير إلى انتماء العمل إلى جنس أدبي ما، وإنما بوصفها عناصر ذات مرجعية تجنيسية يبني بها بُعد الجنس الأدبي الخاص بكل نص. وتستخدم النصوص المدرجة ضمن المجموعة النصية بوصفها نموذجًا عامًا للإنتاج الأدبي، لكن الجنس الأدبي ليس من المعطيات التي تسبق العمل، بل يتشكّل داخل النص ذاته، على الرغم من أن ذلك يتطلب استخدام أدوات وأشكال ومواضيع وأساليب، موثقة من قبل، داخل المرجعية التجنيسية (F. Cabo, 1992: 241).

إن التباس الجنس الأدبي ظاهرة يجب دراستها من ثلاثة منظورات على الأقل: تاريخي، ونقدي، ونظري. وتتركز هذه الدراسة بشكل استثنائي تقريبًا في المنظور النظري؛ حيث تسعى إلى طرح شعرية للجنس الأدبي تتم دراستها انطلاقًا من إيجاز بعض الملامح القائمة داخل مجموعة واسعة من الروايات التاريخية، والتي تمثل تطورَ هذا الجنس منذ نماذجه الأولى في القرن التاسع عشر حتى الآن. وليس الغرض من هذا تقديم نموذج مثالي «جامع النص architexto» يجب على الأعمال الأدبية التطابق معه ليتم عَدُّها روايات تاريخية. بل على العكس، المطلوب هو احترام الديناميكية، وعدم الثبات، وهما سمتان جوهريتان للظاهرة التجنيسية، ولهذا يتم وضع نموذج لملامح بسيطة ذات حصيلة

* أستاذ النظريات الأدبية والأدب المقارن، كلية الآداب والفلسفة، جامعة قرطبة، بإسبانيا.
** أستاذ اللغة الإسبانية المتفرغ، كلية الألسن، جامعة عين شمس، مصر.

سيميائية كبيرة تسمح بملاحظة استمرارية اصطلاح تجنيسي حي وخصب، وفي الوقت نفسه يكون نموذجًا مرنًا ومتنوعًا بالقدر الذي يسمح لمختلف المؤلفين باستخدامه ومعالجته ببراعة، ومواءمته لجماليات أدبية شديدة الاختلاف، كما يسمح بنفاذ التحولات الأيديولوجية عبر أفق التلقي والتداخل مع مرجعيات لأجناس أدبية أخرى (مع رواية المغامرات مثلاً، أو رواية الغموض، أو الأطروحة، أو الصعاليك، أو البوليسية، أو التعليمية). أما وصف التطور الزمني المتعاقب لجنس الرواية التاريخية فسنتركه لمناسبة أخرى.

وقبل الانتقال إلى الملامح النصية، لا يمكننا إغفال أهمية العناصر النصية الموازية الخاصة بالانتماء التجنيسي لنص ما، التي درسها بعناية جيرار جينيت (١٩٨٢-١٩٨٧). فبشكل عام، أظهر مؤلفو الروايات التاريخية وعيًا تجنيسيًا واضحًا دفعهم إلى إفادة القارئ بشكل صريح بتصورهم الدلالي والبراجماتي، مع توضيح افتراضاتهم بالنسبة إلى النصوص الأخرى من الإنتاج وتحديد تصور تجنيسي، عبر رسم إستراتيجية للقراءة من الصفحات الأولى للرواية.

يتضح على مدى تاريخ جنس الرواية التاريخية هيمنة عناوين دلالية للغاية (Leo H. Hoek, 1981: 171)، مثل اسم العلم لشخصية البطل التاريخي أو الإشارة المباشرة، إمّا إلى العصر الماضي الذي يقع فيه الحدث، وإمّا إلى الحدث التاريخي المستحضر، تصاحبها في الغالب عناوين فرعية أو عناوين ثانوية تحدد التواريخ الزمنية للحدث الذي تتم روايته. يبرز أيضًا تكرار استعانة المؤلفين بمقدمات وخواتيم لتعليل قيامهم باستخدام أدوات تاريخية، ولإعلان مصادرهم، وللدفاع عن الاستقلالية وحقوق التخييل.

من جهة أخرى، تميَّز مسار الرواية التاريخية بمجادلات واستجوابات شبه دائمة، ليس فقط من جانب النقاد والقراء، وإنما من قِبَل المؤلفين أنفسهم. وعليه نجد أنفسنا أمام جنس أدبي أدى إلى إنتاج عدد كبير من النصوص النظرية، التي تتضمن رؤى (ميتاتجنيسية) ذات أهمية كبيرة لرصد التصورات، التي يتبناها المؤلفون والقراء في مواجهة هذا النسق النصي، واختبار تفاعل الرواية التاريخية مع خطابات أخرى ثقافية، وبشكل رئيس مع التأريخ، والشفرات الأيديولوجية.

شعرية الرواية التاريخية

تستند شعرية الرواية التاريخية إلى ثلاثة ملامح/ سمات تجنيسية جوهرية، الأول والثاني لهما طابع دلالي، والثالث براجماتي:

الملمح الأول: وهو الأكثر وضوحًا، هو التعايش في العالم الرمزي لشخوص وأحداث وأماكن مبتدعة بشخوص وأحداث وأماكن من قلب التاريخ، وهي أدوات تم توثيقها، وعمل شفراتها قبل كتابة الرواية في خطابات ثقافية يُنظر إليها بوصفها تاريخية.

الملمح الثاني: هو موضع واقع القصة المروية في ماضٍ تاريخي معين مؤرخ، له معطياته وقابل للتعرف عليه من جانب القراء، بفضل تشكيل العناصر المميزة للحقبة التاريخية، مثل: صورة الأماكن، والبيئة الثقافية، ونمط الحياة.

الملمح الثالث: وهو علامة جوهرية من أجل تصوير القارئ الضمني، ومن أجل اقتراح العقد السردي الخاص بهذا الجنس الأدبي، وهو عبارة عن المسافة الزمنية الصريحة بين الماضي الذي تقع فيه الأحداث المروية وتقوم فيه الشخوص بأدوارها، وحاضر القارئ الضمني والقراء الفعليين. إن الرواية التاريخية لا تشير إلى مواقف أو شخوص معاصرة، ولكنها تنقل قراءها إلى الماضي، وإلى حقائق بعيدة وموثقة تاريخيًا إلى حد ما.

يُستنتج من الملامح/ السمات المشار إليها الدورُ الحاسم الذي تلعبه دائرة المعارف التاريخية

والثقافية للقراء في إنتاج واستقبال هذا النوع من الخطاب الروائي. إن الرواية التاريخية موجهة لمستقبلين، يفترض أنهم مزودون بمعرفة محددة حول الموضوع التاريخي الذي تم اختياره، وعلى ضوء هذه المعرفة التاريخية التي يفترض أنها متشاركة يُصهر الخطاب: فمن جهة يؤكدها، ويعززها، ويحترمها بالقدر الذي يجعلها على الأقل فعالة في النص، (فالقارئ يدرك ما يعرفه سلفًا ويجد ماينتظره)، ومن جهة أخرى يوسع معرفته، ويؤهلها، ويكملها بإدماج تلك المعلومة، التي قد لا يمتلكها غالبية القراء، وهي بلا شك ضرورية من أجل مطابقة واقع الحكي، أو لفهم الحدث وسلوك الشخوص (وهي تعتمد إلى حد ما على خارج النص التأريخي الذي تنبع منه)؛ وأخيرًا يقوم بإعادة صياغتها مستخدمًا تواتر الخيال وقواعد التجنيس، ويستطيع بما في ذلك تفنيدها وتفكيكها أو هدمها، ولكن مهما قد يفعل باستخدامه لهذه القدرة، فهو يتغذى منها دائمًا، ويحتاجها لكي تعمل على هذا النحو الخاص بالرواية التاريخية.

كل ملمح من هذه الملامح الثلاثة يحدد مجموعة من المشاكل الخاصة بالتأليف، والإستراتيجية السردية، وخيارات البناء المختلفة للغاية، وسنقوم بالتعليق عليها بدون توسع:

١- المعايشة بين ما هو تاريخي وماهو مبتدع.

إن المعايشة في عالم التخييل بين ماهو تاريخي وما هو مبتدع يعطي الفرصة لتوليد جنس الرواية التاريخية، ويحافظ على غموض عقد القراءة الذي تختلف مفرداته، حسب مدى التزام الرواية بالتوثيق التاريخي.

ويجدر أولاً توضيح أن وصف شخصية أو حدث بأنه تاريخي لا يعتمد كثيرًا على حقيقته، أو وجوده وليد التجربة عند تضمينه في خطاب تاريخي (تم إعداده وفقًا لمعايير ثقافية وأيديولوجية ومعرفية للمؤرخ). هذا يعني أن الشخوص والأحداث التاريخية قد بنيت بوصفها «شخوصًا»، وبوصفها «أحداثًا» في التأريخ ومن خلاله. (انظر Paul Ricoeur, 1983, 1984, 1985)، وهي لا تسبقها وإنما تنتج عنها.

إن الشخصيات التاريخية تتحدد في الذاكرة الجمعية عن طريق الروايات التاريخية، بواسطة مجموعة من السمات تتحول إلى علامات لهويتها تسمح لنا بالتعرف عليها. أحد هذه السمات اسم العلم؛ وقد ربط أومبرتو إيكو (١٩٧٦:١٦٢) مشكلة معنى أسماء العلم بمفهوم الـ semema، و enciclopedia :

«إذا كانت الـ semema تحدد وحدة ثقافية لكل الخصائص التي تنسب إلى ثقافة معينة بطريقة متوافقة، فليس هناك - من بين كل تفاصيلها - وصف أفضل من الوحدة التي تنتمي إلى اسم العلم. يحدث هذا بشكل خاص في حالة أسماء الشخصيات التاريخية، فأي موسوعة تذكر لنا كل ما كان معرفته أمرًا أساسيًا لتحديد الوحدة الثقافية (روبسبير Robespierre)، وهي وحدة تقع في حقل دلالي دقيق وتتشاركه ثقافات مختلفة (فيما يتعلق بالدلالة على الأقل، ويمكن أن تختلف الدلالات، كما يحدث مع آتيلا Atila التي لها دلالات إيجابية في المجر فقط)».

إن اسم الشخصية التاريخية المتجسد في عالم التخييل يولد توقعات لدى القارئ، تختلف عن التي يمكن أن تولدها شخصية ما من نسج التخييل، يبدأ وجودها في اللحظة التي يذكر اسمها في النص عبر الراوي أو عبر شخصية أخرى. فاسم العَلَم يحرك ينابيع الذاكرة، وينشط الشبكات الدلالية التي تعمل على دمج القدرات الثقافية للقراء، وتشكيل بعض القيود على الروائي، كما سنرى. لكن الشخصية تكون تاريخية فقط مادام يسلم القراء بهذا؛ أي ما دام يكون هناك شفرة مشتركة للكاتب ولجمهوره.

ومع مرور الوقت، وعند تغيير السياقات الثقافية، قد يحدث أن يصبح القراء غير قادرين على التعرف على هذه الكيانات بوصفها تنتمي إلى التاريخ، وعليه يفهمونها على أنها تخييلية، تاركين بُعْدَها التاريخي بلا تفعيل.

إن استخدام كيانات تاريخية بارزة في عالم التخييل وحاضرة في دائرة المعارف الثقافية للقراء -يفرض بعض القيود على الروائي تؤدي إلى زيادة الدرجة النسبية للأهمية التي يتيحها لهم، فتطور ونهاية أي حدث تاريخي، وكذلك المسار الرئيس الخاص بحياة الشخصية يكون مرسومًا مسبقًا، وينتظر القراء إيجاده مؤكدًا داخل الرواية. (انظر Turner, 1979: 149 & RubinSuleiman, 1983: 344).

يجب على الروائي احترام الملامح الرئيسة للشخصية التاريخية، أو الحدث التاريخي ليتمكن القارئ من التعرف عليها، وحسب رومان إنجاردن (RomanIngarden 1931: 207)، فلو بحثنا في حالة يمكن فيها اعتبار الأهداف الظاهرة في عمل أدبي ما «تصوير لشيء ما»، فسوف نجد أمامنا الروايات التاريخية. وفيها يتم الحديث عن شخوص وأحداث يعلم القارئ بأنها كانت موجودة بالفعل، وأنه على الرغم من اختلاف البداية التي تفصل يوليوس قيصر، أو فيليب الثاني، أو نابليون الحقيقيين عن الذين يظهرون في رواية ما، فإن هؤلاء الآخرين :

«عليهم - وفقا لمحتواها - أن يكونوا محدَّدين بشكل كاف؛ ليتمكنوا من القيام بالدور، وبتعبير أدق، ومثل أناس حقيقيين، تقليد شخصيتهم وأفعالهم وظرف وجودهم والتصرف مثلهم تماما. عليهم إذن، قبل كل شيء، أن يكونوا نسخة من أشخاص (أشياء وأحداث) كانت موجودة وتعمل، ولكنهم في الوقت نفسه يجب أن يمثلوا ما ينقلونه».

وهكذا فإن العالم المتخيل للرواية التاريخية يظل خاضعًا لمجموعة من القيود ذات طابع دلالي-براجماتي منذ اللحظة التي تتطور فيها بواسطة كيانات عامة ومعروفة داخل دائرة معارف القراء. ومع ذلك فإن الرواية التاريخية - بصفتها رواية - ليست مضطرة إلى أن تتبع بدقة المواقيت التاريخية، ولا إلى احترام الروايات الرسمية للأحداث أو الشخوص، فهذا الجنس الأدبي يتطلب قاعدة تاريخية موثقة مع القبول بدرجات مختلفة من الالتزام بها، بداية من الروايات التي تُظهر مصادر معلوماتها، وتتطابق بصرامة مع المواقيت التاريخية بتطويع المكونات الأخرى لعالم التخييل لهذه التواريخ (ما أطلق عليه التاريخ المسرد)، حتى التي تغير قاعدتها التاريخية بوعي عبر كسر توقعات القارئ وفقًا لممارسات دلالية- أيديولوجية ومقاصد جمالية مختلفة. وتوجد بين هذين النقيضين مجموعة واسعة من التراكيب والإمكانات لتصورات تخييلية تتطلب توصيف الشروط التجنيسية في كل حالة.

٢- عقد قراءة الرواية التاريخية.

تطرح الرواية التاريخية - وبشكل خاص، بسبب الطبيعة المزدوجة للمكونات التاريخية والتخييلية لواقعها الحكائي، ولهدفها الدلالي المرتبط بإعادة إنتاج التاريخ عبر التخييل - تطرح عقدًا للقراءة مهجنًا ومبهمًا، فالكتابة التخييلية هي فئة دلالية قائمة داخل عملية التواصل عبر الذين يشاركون فيها، وهي تميز بشكل تقليدي ممارسات تواصلية معينة. إن عقد التخييلية القائم في عملية التواصل الأدبي يعني بشكل أساس، تعليق العقد على إمكانية الصدق الذي يهيمن على الخطابات المرجعية.

فالمؤلف لا يلتزم باحترام الحقيقة الأخلاقية للصدق، ولا الحقيقة المنطقية للمرجعية؛ وهو لذلك ليس في حاجة إلى مصداقية كلمته ولا روايته. إن القاعدة الأساسية للتخييل السردي،

حسب ما يؤكده مارتينث بوناتي (٦٦:١٩٩٢)، «ليس القبول بصورة تخييلية للعالم، وإنما قبل هذا، القبول بكلام تخييلي. لاحظوا جيدًا: ليس كلامًا مبتدعًا وغير واف للمؤلف، وإنما كلام واف وحقيقي، ولكنه تخييلي لآخر، لمصدر لغة (مَا أطلق عليه بوهلر orgio "الأصل صفر" للخطاب)، لا يكون المؤلف؛ وحيث إنه مصدر خاص لكلام متخيل، فهو أيضا متخيل أو مجرد تصوري». إن الاتفاق التخييلي في الرواية التاريخية يتأكد على المستوى البراجماتي بقدر ما يكون مصدر لغة الرواية التاريخية مصدرًا تخييليًا، وراويًا غير المؤلف، ينتمي إلى العالم التصوري وليد النص.

لكن فن التخييل له بعد دلالي؛ لأن الروايات التاريخية تخلق عوالم تخييلية، تتدخل فيها شخوص وتقع فيها أحداث في زمان ومكان يتم تصويرهما سرديًا. من هذا المنظور تقدم الرواية التاريخية واقعًا مرويًا يرتكز ثباته على تقديم أحداث أو مواقف أو شخصيات تم تناولها في نصوص أخرى، وكان وجودها التجريبي قد تم التصديق عليه في هذه النصوص ذاتها؛ بحيث إن القارئ يتعرف عليها، لكونها تشكل جزءًا من دائرة معارفه الثقافية، ويحيلها إلى إطار مرجعي ممتد.

نعلم أن غرض التخييل لا يستبعد أن تظهر في النص عناصر يمكن أن يحيلها القارئ إلى إطار مرجعي لنص مواز؛ إن ما يستبعده بالفعل، حسب ما يؤكده (S. J. Schmidt 15-214 :1980)، هو أن القارئ يمكن أن يستعين بإعادته «إنتاج الواقع»، كمعيار لتحديد أهمية التواصل الأدبي. وبلا شك فإن هذا النوع من المرجعية يلعب دورًا رئيسًا في صياغة الواقع الحكائي للرواية التاريخية؛ إذ يمثل دعامة لتماسك عالمها السردي، وأيضًا من أجل تصوير إستراتيجيات القراءة؛ أي يعمل على المستويات الدلالية والبراجماتية، محددًا من خلالهما البناء النحوي-الدلالي للنص. ونتيجة لهذا يوجد في هذا الجنس الأدبي شيء من التصدع بين تخييلية مؤكدة براجماتيًا، ومحتوى سردي محال إلى خطابات أخرى، ومشحون بتوجيهات مرجعية (أسماء أعلام مسجلة في الموسوعة التاريخية أو الثقافية، أو بيانات زمنية، أو وصف مفصل لأماكن. أو عرض لمعلومات ومعارف تاريخية... إلخ). وقد يصل إلى أن يكون مؤكدًا عن طريق القُرَّاء أو على الأقل متناقضًا مع الروايات التأريخية الرسمية إلى حد ما. وفي هذا التهجين في عقد الرواية التاريخية تكمن بدقة جاذبيتها الكبيرة من جانب مستهلك هذا الجنس الأدبي؛ وبالطبع فإن الرواية التاريخية الموثقة، التي تحترم بيانات الفترة الزمنية والشخصية والأحداث المروية، هي التي تُظهر بكثافة هذا الطابع المهجّن بصفتها راوية للأحداث في منافسة مع الروايات التأريخية. وفي أحوال أخرى يمكن أن تمثل الرواية تفنيدًا أو استجوابًا للتاريخ الرسمي، وهو خيار تفضله روايات تاريخية كثيرة معاصرة (انظر ،Menton 1993).

من جهة أخرى، لا تولِّد المواضيع التاريخية كلها التوقع نفسه، ولا هي معرضة لإثارة الجدل؛ فكل شيء يعتمد على إمكانية استمرار التأثير الذي تمارسه الشخصية أو الحدث التاريخي الماضي في حاضر القراء. وبهذا المعنى يمكن القول إنه في الرواية التي تخلق أحداثًا قريبة من الحاضر يتم التحذير من إيماءات وجدانية وأيديولوجية من جانب المؤلف الضمني والمتلقين على حد سواء.

يمكن تطبيق جانب من نظرية داريو بيانوبيا (١٩٩٣)، حول الواقعية القصدية والقراءة الواقعية، على الرواية التاريخية، ما دامت قراءة الرواية التاريخية هي بمثابة نوع من القراءة الواقعية.

إن تحديث رواية تاريخية يتطلب من القارئ مواجهة بين العالم المرجعي الداخلي المسوغ عبر النص - ما يطلق عليه بنيامين هارشو (١٩٨٤)

الميدان الداخلي المرجعي Internal Field of Reference – ومصادره التأريخية الخاصة خارج النص (External Field of Reference). هذا الإسقاط لعالم داخل الآخر لا مفر منه، على الرغم من أنه يقبل اختلافات حسب الأفضلية التي يمكن أن يمنحها القارئ لميدان مرجعي ما أو لآخر.

٣- إدغام ما هو تاريخي فيما هو خيالي: الشكلية.

إن الهيمنة الدلالية والبراجماتية التي أشرنا توًا إليها تقود إلى تفضيل إستراتيجيات سردية شكلية معينة، قد تسهل المصداقية في الصوت السردي بحجم إدماج المعلومة التاريخية في واقع الحكي التخييلي.

وبقدر ما تسعى الرواية التاريخية إلى إحداث تأثير بالأصالة التاريخية، فهي تميل إلى تركيز القص على مصدر ذي أصل معتمد وموثوق به يستحق تصديق وثقة القارئ. كما ذهب إلى ذلك كلٌّ من مارتينث بوناتي (١٩٩٢)، ول.دوليزل (١٩٨٨)، وغيرهما، فكلام السارد يؤدي وظيفة الموثوقية لعالم التخييل؛ حيث إن كلمة المحاكاة – المُمثلة للسارد هي التي تخلق واقع العالم الحكائي، وهي التي ينسب إليها قِيَمة الحقيقة. ولكن لا تكفي في الرواية التاريخية وظيفة تصديق الشخصيات والأحداث المروية؛ فعلى طريقة المؤرخ، يجب على الراوي تسويغ معرفته ببعض الأحداث التي وقعت في الماضي. من هنا يمكن فى الغالب أن تبدو الروايات التاريخية روايات استثنائية؛ أي روايات ناتجة عن عملية إنتاج يتم التعليق عليها بأكبر أو أقل تفصيل. هكذا يحدث مع الروايات التي تقدم بوصفها ناقلة لرسائل، أو تأريخ يوميات، أو اعترافات، أو إقرارات، أومخطوطات (انظر Tacca, 1973:113-130 & Villanueva, 1989:32). في هذه الحالات نجد إلحاحًا وسيطًا بين المؤلف المزعوم للنص الأصلي والقراء: المؤلف – الناقل، الذي يمكن أن يكون تدخله واضحا إلى حد ما.

كانت عملية (المؤلف – الناقل) هي المهيمنة على القصة التاريخية التخييلية، التي كانت تمثل إعادة إنتاج مخطوطة، أو وقائع تاريخية مكتوبة بالمعاصرة مع الأحداث المروية. كان المؤلف يقوم بتحديث اللغة، ويصحح ويطابق بين المخطوطة الأصلية، وتذوق الجمهور المعاصر مضيفًا كل أنواع الملحوظات والتوضيحات (انظر. Ivanhoe de Walter Scott, I promessisposi de Manzoni, El Doncel de Don Enrique el Doliente de Larra, Sancho Saldaña de Espronceda .. إلخ).

وفيما يتعلق بالتطور الزمني لجنس الرواية التاريخية، فإن ظاهرية السرد تنفصل عن شكلية المؤلف العالم بكل شيء، وتستخدم في حكايات تكتب في الضمير الأول؛ بحيث يكون السارد فيها هو بطل الرواية وراويها. إن منظور المؤلف العالم بكل شيء للسرد الخيالي والواقعي، والمزود أيضًا بسلطة المؤرخ المعرفية، يميل إلى أن تُستبدل بأشكال أخرى من الصياغة (العالم بكل شيء - الانتقائي - حكايات متجانسة الواقع المروي أو ذاتية الواقع المروي) تُظهر معرفة محدودة، وأحيانًا مزعزعة، حائرة ومجزأة، وبالتالي تكون جديرة بالمصداقية بشكل نسبي. ولكن على العكس ظاهريًا، فإن هذه الخيارات المصوغة والمشخِّصة والانفعالية تصبح في النهاية أكثر صدقًا، وأكثر تصديقًا؛ لأنها تتحمل التجزئة في سردها للأحداث.

إن اختيار هذا النوع من الرواة يرتبط بأزمة كتابة التاريخ وإعادة صياغة مفهوم الحقيقة في نظرية المعرفة المعاصرة، واستحالة فصل الحكاية التاريخية عن الافتراضات الثقافية والأيديولوجية للمؤرخ. إن الحكايات السردية التاريخية كلها هي روايات تتبارى فيما بينها لتقديم تأويل أو تفسير للماضي يمكن أن يكون مقنعًا. وليست كل الروايات جديرة بالتصديق بالدرجة نفسها، ولكن ليست هناك رواية تحتكر الحقيقة.

وإضافة إلى قيام الراوي بسرد القصة، مهما كانت الصياغة التي يتبناها، فإن عليه أن يدمج في الخطاب مقدارًا مهمًا من المعلومات التاريخية والثقافية الضرورية، ليس فقط من أجل أن يتمكن القراء من متابعة الأحداث واستيعاب المواقف والصراعات، وإنما من أجل الوفاء بطبيعة هذا الجنس الأدبي، وهي تعليم/ تعلُّم التاريخ. فالرواية التاريخية تتعامل مع دائرة معارف القراء، مع من (يفترض أنهم) يعرفون عن الموضوع، ومن (يفترض أنهم) يجهلونه ويرغبون في معرفته، ولهذا تقدم معرفة عن الماضي التاريخي تظهر على شكل استطرادات سردية وشروحات ووقفات تصويرية. وسواء كان راويًا كليَّ الحضور مغايرًا لواقع القصة المروية، أو كان الراوي المتجانس مع واقع القصة المروية، فإنه يظهر مزودًا بكفاءة تاريخية وثقافية تفوق الكفاءة الخاصة بالقارئ، ومن هنا يكون البعد التعليمي الذي يمتلكه هذا الجنس الأدبي.

٤- الميتاسرد في جنس الرواية التاريخية.

تم سياق طابع إعادة الإنتاج الذي تمثله الرواية التاريخية منذ نشأتها بأشكال مختلفة على مدى تطور هذا الجنس الأدبي، وقد أشرنا إلى وعي الروائيين التاريخيين بهذا الجنس الأدبي، الذي يظهر في التقديم، والملخصات، والملحوظات، والتوصيات الموجهة إلى القارئ...إلخ، ولكن لا يزال المهم هو وظيفة الميتاسرد في إعداد الروايات. منذ البداية، نجد أن هيمنة الحكايات الظاهرية قد سمحت للراوي بأن يدمج في خطابه تعليقات ميتاسردية حول المخطوطة التي ينقل منها القصة (بالطريقة التي كان يفعلها ثربانتيس مع مخطوطة «سيد هاميتي»)، هذه التعليقات تفيد في مناقشة صدق أو مصداقية المؤلف الأول، بمقابلة هذه الرواية بغيرها من الروايات...إلخ.

أخذ وجود الميتاسرد في البروز خلال تطور هذا الجنس الأدبي حتى شكَّل ملمحًا مهيمنًا للسرد التاريخي المعاصر، كما تؤكد ليندا هاتشيون (١٢٣-١٠٥: ١٩٨٨)، التي تُدرج هذا النوع من النصوص تحت مسمى الميتاخيال التاريخي.

تصب الرواية التاريخية إذن في إعادة إنتاج واضحة تقوم بمساءلة التاريخ مثل حكاية تهدف إلى أن تتظاهر بحقيقة الأحداث عبر نقل شفّاف لما هو حقيقي، دون إرادة أن يتم التعرف عليها بوصفها حكاية، وإلى حد ما تخييلية أيضًا.

المكان والزمان في الرواية التاريخية

الملمح الثاني الذي نشير إليه يوجه خيارات البناء الخاصة بالزمان والمكان، هذه الخيارات التي توفّق الرواية التاريخية بينها وبين أساليب أخرى تعظم القيم الرمزية-الأسطورية للزمان والمكان، وذلك عبر تقنيات الإنتاجية الواقعية (أوصاف تفصيلية، وأثرية، وتتابع زمني، وإشارات إلى أحداث تاريخية، واستشهادات، وتلميحات تناصية...إلخ).

يجب على سارد الرواية التاريخية أن يخلق عالمًا تخييليًا مجهزًا بطريقة تُحدث تأثيرًا لعالم (فضاء) تاريخي. يُعَدُّ الوصف بلا شك أحد المعالجات الأكثر فعالية لرسم صورة مجازية للخطاب لإثارة القارئ، وذلك بجعله يعتقد أن النص محاكاة لواقع كان موجودًا، أو هو موجود بالفعل قبل الكتابة. وتكمن أهمية هذه المعالجة في الرواية التاريخية في أن الماضي يظل في الأغراض والأثر والوثائق، في حين تختفي الشخوص والحركة والحياة، فلا يمكن استعادة الزمان، أو بشكل أدق، الصفة الزمنية لحياة ماضية، ولكن الممكن بالفعل هو تخييل تلك الحياة عبر الأزمنة، والأغراض، والبيئات، والتفاصيل، وهي كلها عناصر تعمل كآليات لتنشيط الذاكرة مثل استعارات أو كنايات. ويضع الوصف أمام عيني القارئ زمنًا ضائعًا مبتدعًا؛ من هنا يجب على الروائي امتلاك معلومات جيدة حول الفترة الزمنية التي يعيد إحياءها، ومن هنا أيضًا يكون من الصعب على الرواية التاريخية الواقعة في الماضي البعيد

أن تتمكن من تفادي الانعطاف نحو ما هو أثري. أما فضاء واقع القصة الحكائية للرواية التاريخية فهو يتمتع دائمًا بما يشبه إلى حد ما جوَّ المتحف وجاذبية التجول عبر كون انقضى.

قام فيليب هامون (١٩٨١) بعمل دراسة تفصيلية ليست عن الوصف بقدر ما هي عن الموصوف، ظهرت نصيًا في مجموعة من الملامح تؤثر على المستويات الأسلوبية، والبراجماتية، والنحوية - الدلالية، التي تتحدد في تضخم إجراءات عامة معينة، مثل ما هو توكيدي، وما هو نموذجي، والحشو، وأرشفة لما تمَّت رؤيته وقراءته...إلخ. تختلف الوظائف والتأثيرات الدلالية للموصوف طبقًا للجنس الأدبي ومنهج العمل الذي يتم تحليله.

يتبع الوصف في الرواية التاريخية بناء واقع القصة المروية، والذي يستحضر صورة الماضي التاريخي، وعبر الفقرات الوصفية في النصوص تتضح كفاءة السارد (والمؤلف الضمني)، وذلك من خلال ما يظهر من معرفته بكلمات وأشياء بعينها، مثل أسماء الأعلام، وفي المجمل فإن تلك الموسوعية يمكن في مناسبات ما أن تحدث تأثيرًا بالتشبع وإسرافًا إخباريًا.

ويصر هامون على علاقة الموصوف بالنصوص المعرفية، فالنصوص المعرفية ليست فقط تلك التي تُعَدُّ نصًا محفوظًا عن ظهر قلب، وإنما التي تمثل نصًا مكتوبًا مسبقًا؛ حيث إنه يمكن اعتبار الوصف إعادة إنتاج، وعاملاً للتناص. هذا التناول ينتمي بشكل خاص إلى جنس الرواية التاريخية التي تكثر فيها المعلومات والتلميحات، والرسائل الضمنية للقارئ؛ بحيث تخضع كفاءته الثقافية للاختبار. وهكذا فإن وظيفة الوصف في النظام التجنيسي للرواية التاريخية تبرز على المستوى الدلالي: الصياغة التجنيسية والمعامل التناصي؛ وعلى المستوى النحوي-الدلالي: تصوير الفضاء الواقعي المروي (التاريخي-الواقعي)، وعلى المستوى البراجماتي: تصوير المرجعية المعرفية للواصف أمام القارئ الضمني (الشق التعليمي للجنس الأدبي).

لا يمكننا هنا أن نتناول مراحل معالجة زمن الحكاية، التي من خلالها يُفرض الزمن السردي (أي الزمن المركب اطراديًا) على الترتيب الزمني التاريخي، والمعروف مسبقًا، حتى يتم التوصل إلى إحداث التأثيرات اللازمنية. يكفي القول - بشكل عام - أن تصوير الترتيب الزمني للخطاب في الرواية التاريخية يحدده المستوى الدلالي-الأيديولوجي، المرتبط بالمؤلف الضمني، حول التاريخ، أو التصاعد أو العلاقات بين الماضي والحاضر، أو التفاعل بين الزمن الخارجي، السطحي والتاريخي، مع الزمن الداخلي العميق والمنعزل، ويفسر هذا تنوع صياغة بناء الزمن التي تظهر في الروايات المسلسلة.

المفارقة الزمنية

يؤدي الفصل الزمني بين واقع الماضي المروي، والحاضر الخاص بعالم كل من المؤلف والقارئ، إلى تفعيل المنبع اللغوي والسردي للمفارقة الزمنية. فدائمًا ما يحدث عند استحضار الماضي أن تبرز فيه آراء، واعتبارات، وتأويلات خاصة بالزمن الحاضر، وتكمن المفارقة الزمنية في الرواية التاريخية في إعادة كتابة الماضي ومراجعته برؤية الحاضر؛ بحيث إن الصورة التي يمتلكها الواقع الحالي عن الماضي هي التي تحدد صياغته الفنية، ولنعرض بشكل موجز وظيفة أنواع المفارقة الزمنية:

١ - مفارقة زمنية لفظية: لغة السارد والشخوص.

إن تحديث لغة الشخوص و/ أو السارد في الرواية التاريخية - التي تستحضر عصرًا في الماضي - تُعدُّ مفارقة زمنية ضرورية تدخل في صميم جنس الرواية التاريخية، وبصفة عامة في أي أدب تدور أحداثه في الماضي. وأمام هذه المفارقة الزمنية الضرورية، والتي يلتقطها القارئ بالكاد كمفارقة زمنية، تظهر

إمكانيتان للمفارقة الزمنية الإرادية والأسلوبية، هما: اللغة القديمة، وتحديثها، المستخدمتان في الرواية التاريخية.

إن استخدام اللغة القديمة من قبل الشخوص و/ أو السارد ويحدث حتمًا تأثير المحاكاة، التي يؤكدها النص التشعبي للرواية التاريخية، والتورية الفكرية والفنية مع الماضي، ويبطِئ من تأريخ النص عندما يزيد من درجة إيجازه.

إن نقيض القديم اللغوي هو الحديث اللغوي، الذي يكمن في جعل الراوي أو الشخوص يتكلمون، سواء بكلمات أو تعابير حديثة جدًا تصطدم صراحة مع استخدامات العصر التاريخي المستحضر، أو داخل لغة عادية أو دارجة غير مناسبة لجنسها التاريخي. تقتضي هذه المعالجة انقطاع توقعات القارئ، ويخضع لافتعال محاكاة تهكمية أو ساخرة أو هجائية. إن المفارقة الزمنية بحسب رؤية جينيت (١٩٨٢:٣٩٥) تعمل دائمًا كمحفز (proconismo)، تضع نفسها لخدمة ممارسة أخرى لتشعبية النص، وهي الـمُغَايرة العارضة (travestimiento). فالتحديث اللغوي يرتبط باستخدام المفارقات الزمنية التناصية؛ هذه المفارقات الزمنية التي فى الغالب ما يتولاها خطاب السارد، بدأ استخدامها على نطاق واسع في الاتجاه الأكثر أهمية من الرواية التاريخية المعاصرة، كأدوات لتفكيك زمن وتاريخ الرواية.

٢- المفارقة الزمنية الدلالية-النحوية لواقع القصة المروية.

لا تؤثر المفارقة الزمنية بشكل استثنائي على المستوى اللفظي، وإنما يكون لها وظيفتها في بناء واقع القصة المروية. فتصوير الواقع المروي هو أمر أساس في الرواية التاريخية؛ بما يجعل القارئ يستحضر بيئة الماضي وحيويته، ولكن تماسك العالم التخييلي لا يمكن تحقيقه عبر عرض مقنع للسياق التاريخي فقط، فلابد أيضًا من الملاءمة بين الشخوص التاريخية والتخييلية، وهذا الإطار الخاص بواقع القصة المروي.

تحدث المفارقة الزمنية عند انعدام المطابقة بين السياق وعناصره، عندها يصبح الماضي مختزلاً في مجرد مسرح لأحداث، وعبارة عن متحف أثري تتكلم فيه وتشعر وتمثل شخوص طبقا لمعايير أيديولوجية، ونفسية، وثقافية لحاضر المؤلف.

نرى أن عدم التوافق بين مسرح الأحداث التاريخية، والأفكار ومواقف الشخوص التاريخية أو المبتدعة، ومشاعرها، أمر حتميٌّ عند التطبيق العملي، ومن هنا نستدل على استحالة استرجاع الماضي. وقد طرح مؤلفو الرواية التاريخية هذه المسألة منذ البداية ووضعوا حلولاً مختلفة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالطرح الأيديولوجي للمؤلف حول العلاقة بين الماضي والحاضر (انظر Fernández Prieto, 1996).

الهوامش

* نُشر النص الأصلي لهذه الدراسة في مجلة «سيجنه **Signa**» الإسبانية، العدد ٥ ، ١٩٩٦م، وهي تلخيص لكتاب يحمل العنوان نفسه.

المراجع

- ALONSO, A. (1942). **Ensayo sobre la novela histórica**. El modernismo en «La gloria de Don Ramiro». Madrid: Gredos, 1984.
- CABO, F. (1992). **El concepto de género y la literatura picaresca.** Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- DOLEZEL, L. (1988). **Mimesis and Possible Worlds.** Poetics Today 9: 3, 475496-.
- ECO, U. (1976). **Tratado de semiótica general.** Barcelona: Lumen, 1977.
- ——————— (1983). **Apostillas a «El Nombre de la Rosa».** Barcelona: Lumen, 1984.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. (1996). **Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea.** En La novela histórica a finales del siglo XX, J. Romera Castillo y otros (eds.), 213-221. Madrid: Visor libros.
- FOWLER, A. (1982). **Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes.** Oxford University Press.
- GENETTE, G. (1982). **Palimpsestos. La literatura en segundo grado.** Madrid: Taurus, 1989.
- ————————— (1987). **Seuils**. París: Seuil.
- HALSALL, A. W. (1984). **Le romanhistorico-didactique.** Poétique 57, 81104-.
- HAMON, Ph. (1981). **Introduction à l'analyse du descriptif.** París: Hachette.
- HARSHAW, B. (1984). **Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework.** Poetics Today 5. 2, 227251-.
- HOEK, L. H. (1981). **La marque du titre.** La Haya: Mouton.
- HUTCHEON, L. (1988). **A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction.** London: Routledge.
- INGARDEN, R. (1931). **L'oeuvre dart littéraire.** Lausanne: L'Âged'Homme, 1983.
- LUKÁCS, G. (1937). **La novela histórica.** Barcelona: Grijalbo, 1976.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1992). **La ficción narrativa (Su lógica y ontología).** Murcia: Publicaciones de la Universidad.
- MENTON, S. (1993). **La nueva novela histórica de la América Latina**, 1979 - 1992. México: FCE.
- REIS, C. (1992). **Fait historique et referéncefictionnelle: le roman historique.** Dedalus 2, 141147-.
- RICOEUR, P. (1983). **Temps et récit, I.** París: Seuil.
- ——————— (1984). **Temps et récit, II. La configuration du tempsdans le récit de fiction.** París: Seuil.
- ——————— (1985). **Temps et récit, III.** Le tempsraconté. París: Seuil.
- RUBIN SULEIMAN, S. (1983). **Le roman à thèseoul'autorité fictive.** París: P. U. F.
- SCHAEFFER, J. M. (1983). **Du texte au genre. Notes sur la problématiquegénérique.** En Théorie des genres, AA. VV., 179205-. París: Seuil.

- · SCHMIDT, S. J. (1980). **Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura**. Madrid: Taurus, 1990.
- TACCA, O. (1973). **Las voces de la novela**. Madrid: Gredos.
- TURNER, J. W. (1979). **The kinds of Historical Fiction. An Essay in Definition and Methodology.** Genre XII-3, 333355-.
- VILLANUEVA, D. (1989). **El comentario de textos narrativos**. La novela. Madrid-Gijón: Júcar.
- ——— (1992). **Teorías del realismo literario**. Madrid: Instituto de España Espasa-Calpe.

الميتارواية التأريخية

التناص والمحاكاة الساخرة وخطابات التاريخ

لیندا هتشين*

ترجمة: السيد إمام**

(١)

فى أعقاب الهجوم الأخير الذي شنته النظرية الأدبية والفلسفية على الإغلاق الشكلانى الحداثي، سعى المتخيل ما بعد الحداثي - بكل تأكيد- للانفتاح على التاريخ، على ما يدعوه إدوار سعيد ١٩٨٣ «العالم». ولكن تبين فيما يبدو أنه لم يعد بالإمكان فعل ذلك بطريقة بريئة أبدًا، ومن ثم تَموضِع تلك الميتارو ايات التأريخية المتناقضة ظاهريًا غير البريئة داخل الخطاب التاريخى، في الوقت الذي لا تتخلى فيه عن استقلالها الذاتى كمتخيل. وما يمكّن هذه الازدواجية التناقضية في الغالب هونوع من المحاكاة الساخرة الجدية.

إن متناصات التاريخ والمتخيل تتخذ وضعًا مماثلاً في إعادة الصياغة البارودية (المحاكاة الساخرة) للماضى النصي لكلٍّ من «العالم» والأدب. ويعمل هذا الدمج النصى لصور الماضي التناصية، الذي يعَدّ عنصرًا بنيويًا تأسيسيًا للمتخيل ما بعد الحداثي بوصفه علامة شكلية للتاريخية - الأدبية و«الدنيوية» على حد سواء. وللوهلة الأولى، سوف يتبين أن ما يميز المحاكاة الساخرة ما بعد الحداثية عن محاكاة القرون الوسطى وعصر النهضة هو الإشارة الساخرة المستمرة للاختلاف في قلب التشابه (انظر T. M. Greene ١٧، ١٩٨٢). إن كلًّا من نصوص الأدب ونصوص التاريخ - بالنسبة لدانتى كما بالنسبة لدوكتورو- هدف للهجوم والنقد على حذ سواء. ومع ذلك، لابد من إقامة تمييز.

كانت القصص - من الناحية التقليدية - عرضة للسرقة، مثلما سرق تشوسر قصصه، أوبمثابة ملكية عامة لثقافة ما أو مجتمع من المجتمعات ... هذه الأحداث المميزة - سواء كانت خيالية أم حقيقية - تقع خارج اللغة بالطريقة التي يفترض أن يكون بها التاريخ ذاته، في حالة من الحدوث النقي. (Gass 147 ،1985)

وفي الوقت الراهن، هناك عودة لـ «ملكيَة» خطابية عامة لتضمين كلٍّ من النصوص الأدبية والتاريخية في المتخيل، ولكنها عودة تتخذ وضعًا إشكاليًا عبر التأكيدات الميتاخيالية الصريحة على كلٍّ من التاريخ والأدب بوصفهما مركبين إنسانيين. وتفَعِّل المحاكاة الساخرة التناصية للميتارواية التأريخية - نوعًا ما - آراء بعض المؤرخين

* أستاذ اللغة الإنجليزية والأدب المقارن، جامعة تورنتو، كندا.

** مترجم مصري.

المعاصرين. إنها تقدم إحساسًا بحضور الماضى، ولكنه ماض يمكن معرفته فقط من نصوصه وآثاره، سواء كانت أدبية أوتاريخية.

إن المناقشات الحالية حول ما بعد الحداثة تبدو أكثر ميلاً للتناقضات الذاتية المربكة، ربما بسبب الطبيعة المتناقضة ظاهريًا للموضوع ذاته. إن تشارلز نيومان - على سبيل المثال - يبدأ في كتابه «هالة ما بعد الحداثة The Post-Modern Aura» ١٩٨٥ بتعريف فن ما بعد الحداثة «بوصفه تعليقًا على التاريخ الجمالى لأى جنس من الأجناس» (ص ٤٤). سوف يكون هذا إذًا فنًا يرى التاريخ بلغة جمالية فحسب. ومع ذلك، فإنه عندما يفترض نسخة أمريكية من ما بعد الحداثة، يتخلى عن هذا التعريف التناصي الميتاخيالى لكي يدعو الأدب الأمريكي «أدبًا بدون تأثيرات أولية»، «أدبًا يفتقر إلى أبوة مشهود لها»، يعاني من «قلق عدم التأثر» (ص ٨٧). وفي هذا الفصل أحب أن أركز مناقشتي بصفة أولية على المتخيل الأمريكي لكي أرد على ادعاءات نيومان. وذلك من خلال فحص روايات كتبها روائيون - مثل تونى موريسون، وإ. إل. دوكتورو، وجون بارث، وإسماعيل ريد، وتوماس بنشون، وآخرون - تلقي جميعها ظلالاً من الشك على أيٍّ من هذه الآراء. فمن جهة، يرغب نيومان أن يبرهن على أن ما بعد الحداثة على وجه العموم بارودية على نحوقاطع. ومن جهة أخرى، يؤكد أن ما بعد الحداثة الأمريكية تصنع عمدًا «مسافة بينها وبين أسلافها الأدبيين - انقطاع إلزامي - وإن صحبه الندم أحيانًا، مع الماضى» (ص١٧٢). وليس نيومان الوحيد الذي يرى أن المحاكاة الساخرة ما بعد الحداثية شكل من القطيعة الساخرة مع الماضي (انظر Thiher ١٩٨٤، ٢١٤)، ولكنه - بوصفه معماريًا ما بعد حداثي - يجد دائمًا تناقضًا ظاهريًا في قلب بادئة «ما بعد»: السخرية تميز بالفعل الاختلاف عن الماضي، ولكن الترجيع التناصي يعمل بالتزامن لتأكيد الصلة مع الماضي، نصيًا وهرمنيوطيقيًا.

وعندما يكون الماضي هو الحقبة الأدبية التي نطلق عليها الحداثة، فإن ما يتم تأسيسه ثم تقويضه هوفكرة الفن بوصفه موضوعًا مغلقًا، مكتفيًا بذاته، ومستقلاً ذاتيًا يستمد وحدته من العلاقات الشكلية المتبادلة بين أجزائه. وتقوم ما بعد الحداثة بتأكيد ثم تقويض هذا الرأى، عبر محاولتها الإبقاء على الاستقلال الجمالى في ذات الوقت الذي تعيد فيه النص إلى «العالم». ولكنها ليست عودة لعالم «الواقع الاعتيادى»، كما هو شائع جادل البعض (١٩٧٨، ٢١٦).

إن العالم الذي تتموضع فيه هذه النصوص هو «عالم» الخطاب، «عالم» النصوص والمتناصات. ولهذا «العالم» روابط مع عالم الواقع التجريبى، ولكنه ليس العالم التجريبى نفسه. إنها حقيقة بدهية معاصرة أن تكون الواقعية مجموعة من المواضعات، وأن يكون تمثيل الواقعى ليس هوالواقع نفسه. وما تتحداه الميتارواية التأريخية ليس فقط أى مفهوم واقعى ساذج ولكن أيضًا أية تأكيدات نصية أو شكلانية ساذجة لفصل الفن عن العالم فصلاً تامًا. إن ما بعد الحداثي فن واع بذاته «داخل الأرشيف» (Foucault ١٩٧٧، ٩٢)، والأرشيف تاريخى وأدبى في وقت واحد.

وعلى ضوء عمل كتَّاب مثل: فوينتس - رشدى - توماس - فاولز - إيكو، بالإضافة إلى كووفر - دوكتورو- بارث - هيلر - ريد، وروائيين أمريكيين آخرين، يكون من الصعب إدراك لماذا يمكن لنقاد مثل ألان ثيهر، على سبيل المثال «ألا يفكروا في أسس تناصية من هذا النوع في الوقت الراهن» تشبه تلك التي لـ دانتي في فرجيل[1] (١٩٨٤، ١٨٩). هل نحن حقًا في قلب أزمة إيمان بـ «إمكانية ثقافة تاريخية»؟ (ص ١٨٩) (أم بمعنى أصح، ألم نكن قط في مثل هذه الأزمة ؟) إن المحاكاة الساخرة

لا تعنى تدمير الماضى؛ إنها تعنى الاحتفاظ بالماضى واستجوابه في ذات الوقت. وتلك - مرة أخرى - مفارقة ما بعد الحداثة.

إن الكشف النظرى لـ «الحوار الواسع» (Calinescu 1980، 169) بين الآداب والتاريخ حققته ما بعد الحداثة جزئيًا، بفضل إعادة الصياغة التي قامت بها جوليا كرستيفا (١٩٦٩) لأفكار باختين حول البوليفونية، والحوارية، وتعدد اللغات - تعدد الأصوات في النص. من هذه الأفكار، طورت كرستيفا نظرية شكلانية أكثر دقة حول تعدد النصوص غير القابلة للاختزال داخل وخلف أي نص معطى، ومن ثم حَرَفَت البؤرة النقدية بعيدًا عن فكرة الذات (المؤلف) صوب فكرة الإنتاجية النصية. لقد قادت كرستيفا وزملاؤها في جماعة «تل كل» في الستينيات وأوائل السبعينيات هجومًا جماعيًا على «الذات المؤسَّسَة» (الاسم المستعار لفكرة المؤلف الإنسانوية) بوصفها المصدر الأصلى والمنتج للمعنى الثابت والموثَّن في النص. ووَضَع هذا أيضًا، بالطبع، فكرة «النص» برمتها بوصفه كينونة مستقلة ذات معنى محايث، موضع التساؤل.

وفي الولايات المتحدة، أثار حافز مماثل هجومًا مشابهًا في وقت أسبق في شكل الرفض النقدى الجديد لـ ويمسات وبيردزلى لـ «المغالطة القصدية Intentioal Fallacy». (Wimsatt 1954)

ومع ذلك، يبدو أنه على الرغم من أننا لم نعد قادرين على الحديث باطمئنان عن المؤلفين (والمصادر والتأثيرات)، فإننا لا نزال نحتاج إلى لغة نقدية نناقش بها تلك التلميحات الساخرة، وتلك الاستشهادات التي يعاد تسييقها، الباروديات مزدوجة الحد لكلٍّ من الجنس وأعمال محددة تتكاثر في كلٍّ من النصوص الحداثية وما بعد الحداثية. إن التناص، كما عَرَّفَه بارت وريفاتير لاحقًا (١٩٨٤، ١٤٢-٣)، يستبدل علاقة المؤلف-النص بالعلاقة بين القارئ والنص؛ أي علاقة تموضع المعنى النصي داخل تاريخ خطاب النص ذاته. لم يعد بالإمكان اعتبار العمل الأدبى أصليًا؛ ولوكان الأمر كذلك، لما كان له معنى بالنسبة لقارئه. إن أي نص يستمد معناه ودلالته بوصفه جزءًا من خطابات سابقة.

وليس من الغريب أن يواكب هذا النوع من إعادة التعريف النظري للقيمة الجمالية تغيير في نوع الفن الذي يجري إنتاجه. إن السطور المنقوشة على غلاف التسجيل الخاص بـ «الرباعية الوترية رقم ٣» للمؤلف الموسيقى البارودي ما بعد الحداثي جورج روشبيرج تعبر عن هذا التغيير بهذه الكلمات:

«كان عليَّ أن أتخلى عن فكرة «الأصالة» التي يكون فيها الأسلوب الشخصي للفنان وأناه هما القيمتين البارزتين؛ ومطاردة العمل ذي الفكرة الواحدة أحادي البعد والإيماءة التي سادت استاطيقا الفن في القرن العشرين؛ والفكرة المتوارثة حول ضرورة فصل المرء عن ماضيه».

وفي الفنون البصرية أيضًا، أحدثت أعمال أراكاوا، وريفرز، وويسلمان، وآخرين، من خلال التناص البارودي (الجمالى والتاريخى معًا) انحرافًا حقيقيًا عن أية أفكار إنسانوية حول الذاتية والإبداع.

وكما في الميتارواية التأريخية، تستشهد هذه الأشكال الأخرى باروديًا بمتناصات كلٍّ من «العالم» والفن وعبر ذلك، وتشكك في الحدود التي يستعملها الكثيرون دون ريب لفصل الاثنين. إن النتيجة في شكلها الأكثر تطرفًا لمثل هذا التشكيك سوف تكون «انقطاعًا مع كل سياق معطى، وتوالدًا لسياقات جديدة لا متناهية على نحو لا متناه على الإطلاقَ» (Derrida 1977، 185). وفي الوقت الذي يمكن أن تكون فيه ما بعد الحداثة كما أعَرِّفها هنا، أقل امتدادًا على نحو غير محدود، تكون فكرة المحاكاة الساخرة التي تفتح النص، ولا تغلقه، فكرة مهمة. إن الإغلاق والمعنى الواحد المركزي هما من بين الأشياء الكثيرة التي يتحداها التناص ما بعد الحداثي. إن مشروطيته الصارمة والمتعمدة ترتكز

بشكل كبير على قبوله التسريبَ النصي الحتمي لممارسات خطابية سابقة. إن التناص المتناقض نموذجيًا للفن ما بعد الحديث يوفر السياق ويهدمه في آن واحد. وبكلمات فينسنت ليتش:

«يضع التناص نطاقًا تاريخيًا غير متمركز وأساسًا بلا مركز للغة والنصانية؛ وعن هذا الطريق، يعري كل التسييقات بوصفها محدودة ومحَدِّدة، اعتباطية ومقَيِّدَة، متمركزة حول ذاتها واستبدادية، ثيولوجية وسياسية. يقدم التناص - مهما يكن من أمر صياغته المتناقضة ظاهريًا - حتميةً محَرِّرَة». (١٩٨٣، ١٦٢)

(٢)

«إن حدود أي كتاب ليست أبدًا واضحة المعالم، إنه - خلف العنوان والسطور الأولى وآخر نقطة، خلف ترتيبه الداخلى وشكله المستقل - ملحق بنظام من الإحالات لكتب أخرى، ونصوص أخرى، وجمل أخرى: إنه عقدة في شبكة».

ميشيل فوكو

قد زُعم أن استخدام مصطلح التناص في النقد لا يعني مجرد الاستفادة من أداة مفيدة؛ بل يؤشر أيضًا لـ «احتلال موقع في حقل المرجعية» (Angenot 1983، 122). ولكن فائدته كإطار نظرى هرمنيوطيقى وشكلانى يكون واضحًا عند التعامل مع الميتا رواية التأريخية التي تدعو القارئ ليس للتعرف على الآثار المنصصة للماضي الأدبي والتاريخي فحسب، ولكن أيضًا للوعي بما تم فعله - من خلال السخرية - بتلك الآثار. إن القارئ يضطر للاعتراف ليس فقط بالنصانية الحتمية لمعرفتنا بالماضي، ولكن أيضًا بقيمة وقيد الشكل الخطابي الذي لا مفر منه لتلك المعرفة. إن ماركو بولو في «مدن غير مرئية Invisible Cities ١٩٧٨» لـ كالفينو، هو- وليس هو- ماركوبولو التاريخى في ذات الوقت. كيف يتأتى لنا إذًا «معرفة» المكتشف الإيطالى اليوم؟ يمكننا فعل ذلك فقط عن طريق النصوص، بما في ذلك كتابه الذي دون فيه رحلاته «الميليونى Il Milione»، الذي استمد منه إطار حكايته، وحبكة رحلته، وتشخيصه (Musarra 1986، 141).

لقد عرَّف رولان بارت المتناص intertext بأنه «استحالة الحياة خارج النص اللانهائي» (١٩٧٥، ٣٦)، ومن ثم يجعل من التناص ذاته شرط النصانية. ويدعي أمبرتو إيكو، الذي يكتب عن روايته «اسم الوردة»: «لقد اكتشفت ما كان يَعْرفه الكتاب على الدوام (وحدثونا عنه مرارًا وتكرارًا). إن الكتب تتحدث دائمًا عن كتب أخرى، وكل قصة تروي قصة تم روايتها قبل ذلك بالفعل» (١٩٨٣، ١٩٨٤، ٢٠). والقصص التي تعيد «اسم الوردة روايتها» هى قصص الأدب (التي كتبها كونان دويل، وبورخس، وجويس، ومان، وإليوت، وآخرين) وقصص التاريخ (وقائع قروسطية / شهادات دينية). هذا هو الخطاب المزدوج باروديًا لتناص ما بعد الحداثة. ومع ذلك، ليس هذا مجرد شكل منكفئ على ذاته على نحو مزدوج للاستاطيقا. وكما شاهدنا، فإن التضمينات النظرية لهذا النوع من الميتارواية التأريخية يتفق مع النظرية التأريخية حول طبيعة كتابة التاريخ بوصفه تسريدًا narrativization للماضي وحول طبيعة الأرشيف بوصفه البقايا المنصَّصة للتاريخ (الملخص، انظر H. White 1984).

بعبارة أخرى، تبدي الميتارواية ما بعد الحداثية انكفاءً ذاتيًا، والتفاتًا ذاتي الوعى لشكل فعل الكتابة نفسه. ولكنها أيضًا شيء أكثر من ذلك بكثير، إنها لا تذهب بعيدًا إلى حد «إقامة علاقة صريحة مع العالم الواقعي الذي يقع خلفها» كما ادعى البعض. (Kiremidjian 1969، 238). إن علاقتها بـ «العالم» لا تزال على مستوى الخطاب، ولكن هذا الادعاء يعني ما هو أكثر. إننا - رغم أى شىء - «نعرف» فقط

(مقابل «نخبر») العالم من خلال حكاياتنا عنه (فى الماضي والحاضر)، أوهكذا تجادل ما بعد الحداثة. إن الحاضر - شأنه شأن الماضي - منصص بالنسبة لنا بالفعل على نحو عضال (Belsey 1980، 46) ويعمل التناص الصريح للميتارواية التأريخية بوصفه أحد إشارات هذا الإدراك ما بعد الحداثي.

وتلاحظ باتريشا وو أن ميتاروايات، مثل: «المسلخ رقم ٥»، أو«الحريق العام» لا ترى فقط أن كتابة التاريخ عمل خيالي، يسَطِّر الأحداث مفهوميًا من خلال اللغة لتشكيل عالم - نموذج، ولكن كون التاريخ ذاته ينطوي - مثل المتخيل - على حبكات مترابطة تتفاعل فيما يبدو على نحو مستقل عن القصد الإنساني» (١٩٨٤، ٤٨-٩). إن الميتارواية التأريخية مزدوجة بشكل مميز، من حيث تضمينها لكل من المتناصات التاريخية والأدبية. إن استدعاءاتها الخاصة والعامة لأشكال ومضامين الكتابة التاريخية تضفي مألوفية على اللا مألوف من خلال بنى سردية «مألوفة جدًا» (كما جادل هايدن وايت - ١٩٧٨a، ٤٩-٥٠)، ولكن انعكاسيتها الذاتية الميتاخيالية تضفي إشكاليةً على أية مألوفية من هذا النوع. ولا يطْمَس الحد الفاصل الأنطولوجي بين الماضي التاريخي والأدب (قارن Thiher 1984، 190)، وإنما بالأحرى يتم تأكيده. إن الماضي يوجد حقيقةً، ولكن بإمكاننا «معرفة» ذلك الماضي في الوقت الراهن فقط من خلال نصوصه، وهنا تكمن صلته بالأدبي.

إن الميتا رواية التأريخية - مثلها مثل فن العمارة وفن التصوير الزيتي ما بعد الحداثيين - تاريخية بشكل قاطع وصريح، وإن كان على نحو ساخر وإشكالى يعترف بأن التاريخ ليس السجل الشفاف لأية «حقيقة» مؤكدة. وبدلاً من ذلك، تدمج هذه الرواية آراء مؤرخين، مثل: دومينيك لا كابرا الذي يجادل بأن «الماضي يصلنا في شكل نصوص وبقايا منَصّصَة - مذكرات، تقارير، كتابات منشورة، أراشيف، آثار، إلخ» (1985a، 128)، وأن هذه النصوص تتفاعل مع بعضها بأساليب معقدة. ولا ينكر هذا بحال من الأحوال قيمة كتابة التاريخ، إنه يعيد فقط تعريف شروط القيمة. لقد تم مؤخرًا وضع التاريخ السردى الذي يهتم «بالمساحة الزمنية القصيرة .. بالفرد والحدث» (Braudel 1980، 27) موضع التساؤل بفضل، من بين أشياء أخرى، العمل الذي قامت به مدرسة الحوليات في فرنسا. غير أن هذا النموذج الخاص بالتاريخ السردى كان أيضًا، بطبيعة الحال، نموذج الرواية الواقعية. الميتارواية التأريخية - إذن - تمثل تحد للأشكال التقليدية (ذات الصلة) للمتخيل وكتابةً التاريخ من خلال اعترافها بنصانيتها المحتومة.

هذا الربط الشكلي من خلال القواسم المشتركة للتناص والسردية narrativity يقَدَّم عادةً هذه الأيام، ليس بوصفه اختزالاً أوتقليصًا لمجال وقيمة المتخيل، وإنما بالأحرى كتوسيع وامتداد. أو- إذا تم إدراكه كتقييد - يقتصر على ما تم سرده دائمًا بالفعل، فإن ذلك ينصب على تحويله إلى قيمة أولية، مثلما يوجد في «الرؤية الوثنية pagan vision» عند ليوتار (١٩٧٧، ٧٨) حيث لا يمكن لأي أحد أبدًا أن يكون أول من يروى أى شيء، أن يكون حتى أصل سرده الخاص. لقد أسس ليوتار عن عمد هذا «القيد» بوصفه مقابلاً لما يدعوه الوضع الرأسمالي للكاتب بوصفه مبدعًا أصليًا، مالكًا ومنظِّمًا لقصته. إن الكثير من الكتابة ما بعد الحداثية تشترك في هذا النقد الأيديولوجي الضمني للمزاعم التي تشكل أساس المفاهيم الإنسانوية للقرن التاسع عشر حول المؤلف والنص، ويعد التناص البارودي الأداة الرئيسة لهذا النقد.

وقد أثبتّ من قبل أن التضمينات الأيديولوجية المتناقضة للمحاكاة الساخرة (بوصفها «انتهاكًا مسموحًا به»)، يمكن إدراكه بوصفه محافظًا وثوريًا في آن معًا - (Hutcheon 1985، 69-83) جَعَلَت منه صيغة مناسبة للنقد بالنسبة لما بعد الحداثة،

المتناقضة ظاهريًا في حد ذاتها من حيث تأسيسها المحافظ ثم دحضها الراديكالي للمواضعات. إن الميتارواية التأريخية - مثل رواية جارسيا ماركيز «مائة عام من العزلة»، أو رواية جونتر جراص «طبل الصفيح»، أو رواية سلمان رشدى «أطفال منتصف الليل» (التي اتخذت من الروايتين الأولين متناصات لها) - تستخدم المحاكاة الساخرة، ليس فقط لاستعادة التاريخ والذاكرة في مواجهة تشويهات «تاريخ النسيان» (Thiher 1984، 202)، ولكنها أيضًا، تستخدم المحاكاة الساخرة للتشكيك في سلطة أي فعل للكتابة عبر وضع خطابات كلٍّ من التاريخ والمتخيل داخل شبكة تناصية دائمة التوسع تسخر من أية فكرةٍ لأصلٍ واحد أوسببيةٍ ساذجة.

وعندما ترتبط المحاكاة الساخرة بالهجاء كما في عمل فانيجوت، ووولف، أو كووفر، فإنها يمكن أن تأخذ أبعادًا أكثر أيديولوجية على وجه التحديد. وهنا أيضًا، لا يوجد تدخل مباشر في العالم: هذه كتابة تعمل من خلال كتابة أخرى، تنصيص آخر للتجربة (Said 1975a، 237). (فى حالات كثيرة يكون التناص أيضًا مصطلحًا محدودًا بدرجة لا يمكنه معها وصف هذه السيرورة؛ إن التداخل الخطابى Interdiscursivity ربما يكون مصطلحًا أكثر دقة بالنسبة للصيغ الجمعية لشكل الخطاب الذي تمتح منه ما بعد الحداثة باروديًا (الأدب - الفنون البصرية - التاريخ - السيرة - النظرية - الفلسفة - التحليل النفسى - علم الاجتماع، وتطول القائمة).

إن أحد نتائج هذا التعدد الخطابي هو أن مركزَ (ربما يكون وهميًا ولكن تم إدراكه في وقت من الأوقات بوصفه ثابتًا وأحاديًا) السرد التاريخى والخيالى مشتت. إن الهوامش والحدود تكتسب قيمة جديدة، «الخارج عن المركز» يصير بؤرة الاهتمام، ويتم تثمين «المختلف» مقابل النخبوى، و«الغيري» مقابل المغترب، وأيضًا مقابل الحافز المجانس للثقافة الجماهيرية. وفى ما بعد الحداثة الأمريكية، يتحدد المختلف بمصطلحات مميزة مثل: القومية، والإثنية، والجندر، والعرق، والتوجه الجنسى. إن المحاكاة الساخرة التناصية للكلاسيكيات الأمريكية والأوروبية المعيارية المعتمدة هي إحدى صيغ تعديل وإعادة صياغة - مع تغيير دال - الثقافة اليورومركزية البيضاء المهيمنة، الذكورية، للطبقة الوسطى، المتغايرة جنسيًا. إنها لا ترفضها؛ لأنها لا تستطيع ذلك. إن ما بعد الحداثة تؤشر لتبعيتها عبر استعمالها للآثار المعتمدة الموثوق بصحتها، ولكنها تكشف عن تمردها من خلال سوء استعمالها الساخر لها. وكما جادل إدوارد سعيد (١٩٨٦)، هناك علاقة تبعية متبادلة لتواريخ المهيَمن عليهم والمهيمنين.

لقد وصفَ مالكولم برادبري (١٩٨٣، ١٨٦) المتخيل الأمريكي منذ الستينيات بأنه مسكون بصفة خاصة بهاجس ماضيه الخاص/ الأدبى، والاجتماعي، والتاريخي. وربما ارتبط هذا الانشغال جزئيًا بالحاجة إلى العثور على صوت أمريكي مميز داخل تقليد يورو- مركزي مهيمن ثقافيًا (D'Haen 1986، 216). إن الولايات المتحدة (مثل بقية أمريكا الشمالية والجنوبية) وطن الهجرة. وبكلمات إ. إل. دوكتورو: «نحن نمتح بشكل كبير، بطبيعة الحال، من أوروبا، وهذا جزء مما تدور حوله رواية (راجتايم)، إنها الوسيلة التي بدأنا عن طريقها حرفيًا وماديًا نقل الفن والعمارة من أوروبا إلى هنا» (in Turenner 1983، 58). وهذا أيضًا جزء مما تدور حوله الميتارواية التأريخية الأمريكية عمومًا. لقد ناقش النقاد بالتفصيل المتناصات البارودية لعمل توماس بنشون، بما في ذلك رواية كونراد «قلب الظلام» (McHale 1979، 88) والشكل الاعترافي الذي ينهض به ضمير المتكلم عند بروست في رواية «V» لـ بنشون (١٩٧٤، ٣٧-٨٨).

إن رواية «صرخة المجموعة ٤٩ The Crying of Lot 49» على وجه الخصوص، تم النظر إليها

بوصفها تربط بشكل مباشر المحاكاة الساخرة الأدبية للدراما اليعقوبية بانتقائية وذاتية ما نعتبره «حقيقةً» تاريخية. هنا تشتغل المحاكاة الساخرة ما بعد الحداثية بالطريقة نفسها التي اشتغلت بها في أدب القرن السابع عشر، وفى كلٍ من رواية بنشون والمسرحيات التي حاكاها محاكاة ساخرة (مسرحية فورد «إنها بغي للأسف»، ومسرحية وبستر «الشيطان الأبيض»، و«دوقة مالفى»، ومسرحية تورنيه «تراجيديا المنتقم» من بين أعمال أخرى)، يكون «الخطاب المتَلَقَّى» التناصى مضمّنًا بشكل ثابت في تعليق اجتماعى حول عدم ملاءمة القيم التقليدية في الحياة المعاصرة (S. Bennett 1985).

وبالقوة نفسها، بل وربما أكثر خروجًا على الأعراف، المحاكاة الساخرة التي قام بها إسماعيل ريد لعمل ديكنز «ترنيمة عيد الميلاد» في رواية «عمر السنتين الرهيب The Terrible Twos»، حيث يلتقى الهجاء السياسى والمحاكاة الساخرة للهجوم على أيديولوجيات الهيمنة اليورو- مركزية. إن بنيتها حول «عيد الميلاد الماضى»، و«عيد الميلاد المستقبل» تهيئنا لاستدعائها الديكنزي المبدئي-عبر الاستعارة، أولاً: «المال شحيح مثل سكروودج» (Reed 1982، 4)، ثم بشكل مباشر: «أبراج أبانيزار سكروودج[٢] فوق أفق واشنطون، يدعك يديه منعمًا النظر بجشع من فوق إطار نظارته» (ص ٤).

إنه ليس شخصية بقدر ما هو تجسيد لأمريكا اليوبى[٣] Yuppie 1980. وتشرع الرواية في تحديث الحكاية: الأغنياء يشعرون بالدفء والاطمئنان، «بغض النظر عن معدلات التضخم المرتفعة، سوف يقيم الأثرياء ما يشاءون من أعياد الميلاد، صرح متحدث باسم نيمان ماركوس» - (ص ٥)؛ والفقراء ليسوا كذلك «سبعة ملايين شخص سوفَ يعانون من البطالة» - (ص ٥). هذه إعادة عام ١٩٨٠ لـ «شتاء سكروودج»، وقد تأمرك ليصبح شتاءً «وضيعًا مثل كلب شارد» (ص ٣٢).

وتقع أحداث قسم «عيد الميلاد المستقبل» بعد أن استولت الرأسمالية الاحتكارية على عيد الميلاد حرفيًا ورسميًا، بعد أن منحت إحدى المحاكم أحد المتعهدين الحقوق الحصرية في الاستفادة من سانت كلوز (بابا نويل). (حظرت محكمة أخرى الرواية الطبيعية!)، ويواصل أحد خيوط الحبكة المعقدة المتناص الديكنزي، ولكن مع التلميح إلى «الكوميديا الإلهية». ويجرى إصلاح الرئيس الأمريكي، وهو شخص أبله وموديل سابق يتعاطى الكحول، عندما يصطحبه سانت نيقولا في رحلة إلى الجحيم، مثلما فعل فيرجيل مع دانتي ومارلي مع سكروودج[٤]. وهناك يلتقي الرؤساء الآخرون وسياسيون آخرون يتفق عقابهم، كما في «الجحيم» مع نوع الجرائم التي ارتكبوها في حياتهم. ويقضى الرئيس الذي أصبح إنسانًا جديدًا بعد هذه التجربة، عيد الميلاد مع كبير الخدم (الأسودَ) في البيت الأبيض وحفيده الكسيح. وهذا الصبى تينى تيم Tiny Tim[٥] يتجاوز عاطفية ديكنز على نحو ساخر: إنه ذو ساق مبتورة، أسود، مات والديه في حادث سيارة. وفى محاولة لإنقاذ الأمة من ويلات الرأسمالية، يذهب الرئيس للتليفزيون ليعلن أن «مشكلات المجتمع الأمريكي لن تنقضى... باستدعاء مواقف تشبه مواقف سكروودج (الشحيح) تجاه الفقراء أومخاطبة كبار السن وغير المحظوظين بكلام يشبه الهراء» (١٥٨). وعلى الرغم من ذلك، تكون الأصداء الأخيرة للمتناص الديكنزي ساخرة بشكل نهائي: ونتيجة لهذه الأفكار، يتم إيداع الرئيس المستشفى بدعوى عدم صلاحيته بسبب مصالح رجال الأعمال الذين يتحكمون في إدارة الحكومة بالفعل. ولا يبقى شيء من تفاؤل ديكنز في هذه الرؤية الهجائية الكئيبة للمستقبل.

وتجدر الإشارة إلى أن متناصات «رسائل Letters» جون بارث لا تضم فقط الرواية الرسائلية البريطانية في القرن الثامن عشر، و«دون كيشوت»،

وأعمالاً أخرى لويلز، ومان، و، جويس، ولكن تضم أيضًا نصوصًا لثورو، وهاوثورن، وبو، وويتمان، وكووبر. ويكون الماضي الأمريكي على وجه الخصوص جزءًا من «الاختلاف» المحَدِّد لما بعد الحداثة الأمريكية المعاصرة، شأنه في ذلك شأن الماضي الأوروبى. إن الخليط البارودي نفسه من السلطة والانتهاك، الاستعمال وإساءة الاستعمال، يميز التناص من داخل أمريكا. على سبيل المثال، تحاكى رواية بنشون «V» ورواية موريسون «أنشودة سليمان» محاكاةً ساخرة - بطرق مختلفة - كلاً من بنى وموضوعة التاريخ المستعاد في رواية فوكنر «أبشالوم! أبشالوم!». وبالمثل، تؤسس رواية دوكتورو«حياة الشعراء»، وتقوض روايةَ روث «حياتي كرجل»، وروايةَ بيلو«هرزوج» (P. Levine 1985، 80).

وربما تكون الإحالات البارودية للأدب الأمريكي في القرن التاسع عشر أو الكلاسيكي أكثر تعقيدًا، إذ يوجد تقليد طويل (وذو صلة) للتفاعل بين المتخيل والتاريخ في استعمال هاوثورن - على سبيل المثال - لمواضعات الرومانس لربط الماضي التاريخي والحاضر الكتابي. إن متخيل هاوثورن بطبيعة الحال متناص ما بعد حداثي مألوف: «رومانس بليثديل The Blithedale Romance»، ورواية جون بارث «الأوبرا العائمة The Floating Opera» يجمعهما نفس الهاجس الأخلاقي حول عواقب الكتَّاب الذين يتبنون مسافة جمالية من الحياة، ولكن الاختلاف في شكليهما البنيوي (رواية بارث ميتاخيالية بدرجة أكبر على نحو ذاتي الوعي - Christensen 1981، 12) هو الذي يوجه القارىء للسخرية الحقيقية لتلازم القضية الأخلاقية.

وتلتفت الميتارواية التأريخية أيضًا، مثلها مثل الرواية اللاخيالية non-fictional novel، لمتناصات التاريخ فضلاً عن متناصات الأدب. إن رواية بارث «تاجر التبغ The Sot-Weed Factor» تنجح في فضح زيف تاريخ ماريلاند لقارئها، ليس فقط من خلال قصيدة الشاعر أبانيزار كوك[٦] ١٧٠٨ الحقيقي (التي تحمل الرواية نفس عنوانها)، ولكن أيضًا عبر السجل التاريخى الخام لأرشيف ماريلاند. من هذه المتناصات يعيد بارث كتابة التاريخ، بحرية كبيرة: يخترع أحيانًا شخصيات وأحداثًا، وفي أحيانَ أخرى يقلب باروديًا نغمة وصيغة المتناصات، وفي بعض الأحيان يقدم روابط حيث توجد الثغرات في السجل التاريخي (انظر Holder 1968، 598-9). وتروي رواية بيرجر «الدب المهاجم Little Big Man»[٧] كل الأحداث التاريخية الرئيسية على السهول الأمريكية في نهاية القرن التاسع عشر (من قتل الجاموس وبناء السكك الحديدية، إلى المعركة التي دارت بين الهنود الحمر وفوج الفرسان الأمريكي تحت قيادة الجنرال جورج أرمسترونج كاستر)، ولكن عملية السرد ينهض بها شخص يبلغ من العمر ١١١ عامًا، يضخم ويهون في ذات الوقت من شأن الأبطال التاريخيين للغرب الأمريكي والأكلشيهات الأدبية لجنس الويسترن كذلك؛ حيث يجمع التاريخ والأدب ميل للمبالغة في سرد أحداث الماضى. ولا يبدي بيرجر أي محاولة لإخفاء متناصاته، خيالية كانت أو تاريخية. والمقصود بالمكانة الأسطورية للودج سكينز العجوز هو استدعاء شخصية ناتي بامبو[٨] ومحاكاتها محاكاة ساخرة (Wylder 1969). لقد أخِذَ تقرير موته حرفيًا من تقرير جون ج. نيلهارت حول موت «الأيل الأسود Black Elk»[٩] ورفع آخِر حديث مجنون للجنرال جورج كاستر بشكل مباشر من مجموعة مقالاته التي نشرت من قبل في كتاب «حياتى على السهول» (Schulz 1973، 74-5). بل إن شخصية جاك كراب (بطل الرواية) تتحدد من خلال متناصاته: شخصية جاك كليبورن التاريخية، وشخصية جون كلايتون الخيالية من كتاب ويل هنرى «لا ناجون No Survivors»، فكلاهما مساوٍ في الامتداد زمنيًا وجغرافيًا لـ كراب.

(٣)

لم أشارك مطلقًا ببساطة في الإعجاب العام بسيمفونية دفورجاك[١٠] «العالم الجديد»، وهي - على وجه الدقة - لحن خليط، كما يقال في الموسيقا الشعبية.... إنها سوف تضلل مؤلفينا. ولن يمر وقت طويل قبل أن ينفخوا في الكلارانيت في قاعة كارنيجي مثل الزنوج السكارى في شيكاغو وندعوها موسيقا جادة.

جيم سكوفورسكي «دفورجاك العاشق»

إن سكوفورسكي على وعي بأن عمل دفورجاك يبشر بما بعد الحديث (بما في ذلك ممارسته الخاصة)، من حيث تناصه البارودي ومن حيث خلطه بين أشكال الفن الشعبي والفن الراقي. في الميتارواية التأريخية، ليس الأدب (الجاد أو الشعبي) والتاريخ، هما اللذان يشكلان خطابات ما بعد الحداثة. إن كل شيء بدءًا من الكتب الهزلية وقصص الجنيات إلى التقويمات والصحف تزود الميتارواية التأريخية بالمتناصات المهمة ثقافيًا. إن تاريخ إعدام جوليوس وإيثيل روزنبيرج[١١] في رواية كووفر «الحريق العام»، تتوسطه عدة أشكال مَنَصَّصَة. وأحد الأشكال الرئيسية هو شكل الميديا بمختلف صوره، الذي من خلاله يحتل مفهوم التفاوت بين «الخبر»، و«الواقع»، أو«الحقيقة» مكان الصدارة. لقد بدا أن «النيويورك تايمز» تشكل النصوص المقدسة في أمريكا، النصوص التي تقدم صورًا «منظمة ومعقولة» للتجربة، إلا أن موضوعيتها الظاهرة تخفي «مثاليةً (هيجيلية) تخلط بين لغتها الخاصة والواقع» (Mazurek 1982، 34). وأحد المتناصات المركزية لرسم صورة ريتشارد نيكسون في الرواية هوالحديث المتلفز الشهير الذي تزود نغمته، واستعاراته، وأيديولوجياه كووفر بفصاحة وشخصية نيكسون الخيالية.

تبدو الميتارواية التأريخية - إذن - راغبة في الاعتماد على أي ممارسات دالة ذات فعالية في المجتمع. إنها ترغب في تحدي تلك الخطابات وتستعملها على الرغم من ذلك، بل تستفيد من كل ما تحمل من مزايا. وفي متخيل بنشون - على سبيل المثال - يتخذ هذا النوع من التضمين المخرب المتناقض في الغالب شكلاً متطرفًا: «التوثيق، والنظم الاستحواذية، ولغة التجارة، والنظام القانوني، والثقافة الشعبية، والإعلان: مئات النظم التي يكمل بعضها البعض، التي تقاوم عملية الاحتواء ضمن أي باراديجم جاهز واحد» (Waugh 1984، 39). غير أن متخيلات بنشون زائدة التحديد تناصيًا - المحملة على نحو مفرط خطابيًا - تحاكي محاكاة ساخرة وتفَعِّل في وقت واحد الاتجاه الشامل لكل الخطابات لخلق أنظمةً وبنى. وتصبح حبكات هذه المحكيات حبكات من نوع آخر، أي مؤامرات تثير الرعب لدى أولئك الخاضعين (شأننا جميعًا) لسلطة النموذج. لقد علق الكثيرون على البارانويا في عمل الكتّاب الأمريكيين المعاصرين، ولكن لاحظ القليلون الطبيعة المفارقة لهذا الخوف والاشمئزاز ما بعد الحداثي الخاص: رعب التحبيك الشامل متضمَّن في نصوص لا تتسم بشيء عدا الافراط في تحبيك وتحديد المرجعية الذاتية التناصية. يصبح النص نفسه النظام المغلق الكامن، الذي يشير إلى ذاته.

ربما يعلل هذه الانجذاب إلى/ النفور من البنية والنموذج، غلبة الاستخدام البارودي لأشكال محبوكة مألوفة محددة وعرفية بشكل صريح في المتخيل الأمريكي، على سبيل المثال متخيل الويسترن (الغرب الأمريكي): روايات مثل رواية توماس بيرجر «الرجل الكبير الصغير Little Big Man»، و«انهيار الأغلفة الإذاعية الصفراء The Yellow Back Radio» لـ اسماعيل ريد، و«تاجر التبغ The Sot-Weed Factor» لـ جون بارث، و«أهلاً بالأوقات العصيبة» لـ دوكتورو، و«وراعيات البقر أيضًا يشعرن بالإحباط Even Cowgirls Get the Blues» لـ توم روبينز. ولقد اقترح أيضًا أن

«الشيء الوحيد الذي تدور حوله روايات الويسترن بصفة دائمة هو إعادة كتابة أمريكا وإعادة تفسير ماضيها الخاص» (French 1973، 24). ولكن الاستعمال التناصي الساخر للويسترن ليس - كما ادعى البعض - شكلاً من أشكال «الهروب المؤقت» (Steinberg 1976، 127)، ولكنه بالأحرى التصالح مع التقاليد القائمة للمنطوقات التاريخية والأدبية السابقة حول الأمركة. ومن هذا المنطلق، يمكن استعمال المحاكاة الساخرة لغايات هجائية. إن رواية دوكتورو «أهلاً بالأوقات العصيبة» تستدعي رواية ستيفن كرين «الفندق الأزرق» من حيث تأكيدها على سلطة المال، والجشع، والقوة على الحدود: يقال إن بعض الأساطير النبيلة تنطوي في صميمها على استغلال رأسمالي. (Gross، 1983، 133) وعبر قلب مواضعات الويسترن باروديًا، لا يقدم دوكتورو هنا طبيعةً برية تكفيرية وروادًا ناجين أقل اجتهادًا من المقاولين التافهين. إنه يضطرنا إلى إعادة التفكير في التاريخ وربما إعادة تأويله، ويفعل ذلك أساسًا من خلال الراوي «بلو» الذي يعاني من ورطة، تتمثل في: ما إذا كنا نحن من يصنع التاريخ؟ أم أن التاريخ هو الذي يصنعنا؟ وللتأكيد على التضافر التناصي للخطابات، يكتب قصته في كتاب الأستاذ حيث يتم أيضًا الاحتفاظ بسجلات البلدة (انظر P. Levine 1985، 27-30).

إن متخيل إسماعيل ريد البارودي دائمًا يؤكد بوضوح، ليس فقط على «اختلاف» نقدى وأمريكي بصفة خاصة، وإنما أيضًا على اختلاف عرقي. وعلى المستوى الشكلي، يعارض خلطه البارودي لمستويات وأنواع من الخطاب أي فكرة للمختلف، بوصفه إما مترابط منطقيًا وموَحَّدًا، أو أصليًا. إنه يستفيد مجددًا من كل التقاليد السردية الأدبية والتاريخية السوداء والبيضاء، وكتابة هيرستون، ورايت، وأليسون بنفس السهولة التي يتم بها إعادة كتابة أفلاطون أو إليوت (انظر McCnneii 1980، 145; Gates 1984c، 314)، في الوقت الذي يستفيد فيه أيضًا من الإمكانات المتعددة التي يتيحها التقليد الفولكلوري. إن ريد جاد دائمًا خلف لعبه البارودي الهزلي. وهذه الجدية المبدئية هي ما يعمي النقاد غالبًا عن ملاحظته عندما يتهمون ما بعد الحداثة بأنها ساخرة - ومن ثم تافهة. ويذهب هذا الزعم - فيما يبدو- إلى أن أصالة التجربة والتعبير يتعارضان نوعًا ما مع الصوت المزدوج double voicing، و/ أو الفكاهة. وهذا الرأي لا يتبناه - على ما يبدو- النقاد الماركسيون فقط (Jameson 1984a; Eaglton 1985)، وإنما أيضًا بعض النقاد النسويين. ومع ذلك كان الكتاب النسويون، ومعهم السود، هم الذين استعملوا هذا التناص الساخر لهذه الغايات القوية أيديولوجيًا وجماليًا، (إذا ما أمكن فصل الاثنين بسهولة). إن المحاكاة الساخرة بالنسبة لهؤلاء الكتاب أكبر من كونها مجرد إستراتيجية أساسية يتم الكشف من خلالها عن «الازدواجية» (Gilbert and Gubar 1979a، 80)؛ إنها أحد الأساليب الأساسية التي تستعمل بها النساء والخارجون الآخرون عن المركز ويسيئون استعمال، يؤسسون ثم يتحدون، التقاليد الذكورية في الفن. إن أليس ووكر تستدعى الصور الساخرة لقصص الجنيات المألوفة في رواية «اللون الأرجواني»: بياض الثلج، والبطة الصغيرة القبيحة، والجميلة النائمة وما إلى ذلك. ولكن لا تتضح دلالة المحاكيات الساخرة حتى يلاحظ القارىء القلب الجندري والعرقي الذي تحدثه سخريتها: العالم الذي تعيش فيه سعيدة منذ ذلك الحين، هو عالم أنثوي وأسود. (انظر Byerman 1985، 161)

إن الخارج عن المركز في أمريكا لا يقتصر فقط على الجندر، أو العرق، أو الجنسية، وإنما يرتبط أيضًا بالطبقة، نظرًا لأن الولايات المتحدة الخمسين لا تشكل في واقع الأمر وحدة متناغمة اقتصاديًا واجتماعيًا. وحتى داخل الروايات السوداء والنسوية تدخل قضية الطبقة. وطبقًا للأصداء التناصية لـ آيك ماك كاسلين في رواية

«الدب» لـ فوكنر، يتعين على ميلكمان في رواية «أنشودة سليمان» لـ موريسون أن يتجرد من رموزه المادية للثقافة البيضاء المهيمنة، ويخضع لاختبار التحمل لكي يتم قبوله. والسبب؟ يدرك السود في شاليمار[١٢] قضية الطبقة خلف قضية العرق. إنهم يدركون «أن له قلبًا يشبه قلب الرجال البيض الذين أتوا لكي يتم تكديسهم في شاحنات عندما احتاجوا إلى عمال مجهولي الاسم، ومجهولي الهوية» (١٩٧٧، ٢٦٩). وفي نفس الرواية، تظهر روث البورجوازية ابنة الطبيب، وهي تحتقر زوجها الذي أثرى حديثًا.

وفى رواية دوكتورو «راجتايم» تندمج القضية الإثنية (تاتا) وقضية العرق (كولهاوس) مع قضية الطبقة. وفى رواية «بحيرة لوون» يصبح الفن نفسه جزءًا من المعادلة. يشعر جو أن خلفيته الاجتماعية هي التي تحول بينه وبين الاستمتاع بشعر وارين بنفيلد: «كيف كان يتسنى لي الإصغاء باهتمام لمثل هذه الكلمات الجميلة التي لم يعتدها أناس من عالمي لم يتحدثوا بهذه الزخرفة الملولبة» (١٩٧٩، ١٩٨٠، ٨٥). وقد يميل القراء للموازنة بين القواعد النحوية والطبقة، إلى أن يلاحظوا أن شعر بنفيلد نفسه يفتقر في أغلب الأحوال أيضًا لعلامات الترقيم.

إن متخيل دوكتورو، مثله مثل متخيل ريد، يكشف عن الأثر القوى - على المستويين الشكلي والأيديولوجي - للتناص البارودي. تحت نيران العدو عام ١٩١٨، أرسل وارين بنفيلد، المكلف بإرسال الإشارات في سلاح الإشارة في رواية «بحيرة لوون» - ليس الرسالة التي طلب منه قائده إرسالها - وإنما الأسطر القليلة الأولى من قصيدة الشاعر الإنجليزى ووردزورث، «إرهاصات الخلود: مستوحاة من ذكريات الطفولة المبكرة». إن المناسبة الساحرة لتيمات القصيدة حول المجد الغابر والواقع الحاضر يجعل ملاحظة دوكتورو عن الحرب أفضل مما كان يمكن لأي منطوق تعليمي إنجازه. إن هذه الرواية تقدم لنا كل ضروب المحاكاة الساخرة التناصية التي نجدها في المتخيل الأمريكي على وجه العموم: الجندر، والتقليد الأوروبى، والأعمال الأمريكية المعتمدة (الكلاسيكية والحديثة)، ونصوص الثقافة الشعبية، والنصوص التاريخية. إن جو على مستوى النوع الروائى - على سبيل المثال - بطل متشرد ولا متشرد في ذات الوقت، من حيث مغامراته على الطريق ومن حيث روايته لهذه المغامرات: إنه يروي عادة بضمير الغائب عندما يتطرق للكلام عن حياته الماضية، ولكن كثيراً ما يتدخل ضمير المتكلم.

وتكثر المتناصات البريطانية أيضًا على وجه الخصوص في هذه الرواية، بدءًا برسالة ووردزورث الإشارية لرواية «أبناء وعشاق» لـ دى إتش لورانس. إن وارين بنفيلد، شأنه في ذلك شأن بول موريل في رواية لورانس، ينشأ في مجتمع مناجم الفحم مع أم تشعر بتميزه «روح نادرة، كائن بديع» (ص ٣٨).

إن دوكتورو يزيل الإبهام ويسخر من معالجة لورانس المثالية بأن جعل شاعره رجلاً أخرق وأحمق. ومثله مثل موريل، ليس من الواضح في نهاية الرواية ما إذا كان في حقيقة الأمر فنانًا حقيقيًا من عدمه. ويتم استدعاء افتتاحية رواية جويس «صورة الفنان شابًا» في الفقرات الأولى من رواية «بحيرة لوون» التي تدور حول علاقات الطفل بكلٍّ من جسده ولغته. غير أن العنصر البارودي يتداخل مع الاختلافات: على النقيض من ستيفن ديدالوس، لا يتذكر هذا الطفل أي أسماء ويظل وحيدًا. إنه لا يستطيع أن يجد لنفسه موضعًا داخل أسرته، وفى العالم على نحو أقل. ومع ذلك سوف ينتهى المطاف بالصبيين بأن يصبحا شاعرين. ولا يوجد متناص لا يستعمله دوكتورو من غير تطوير. إن مجنونه يمكن أن يستدعى عندليب كيتس، ولكن أكليشيه «أخرق مثل مجنون» ليس ببعيد.

إن أحد الشخصيات الرئيسية، جوزيف كورزينيويسكى (= جوزيف كونراد)، يتخلى عن اسمه ليصبح الابن الاسمى لـ إف دبليوبينيت.

إن استعمال الاسم الأصلي لـ جوزيف كونراد هنا ليس صدفة بطبيعة الحال في رواية تدور حول الهوية والكتابة. ولكن جو ينحدر من مدينة باترسون بنيوجرسى، وهو مكان له ارتباطات أدبية أخرى بالنسبة للأمريكيين. إن الأماكن في حقيقة الأمر تضج بأصداء تناصية في رواية «بحيرة لوون». إن البحيرات في الأدب الأمريكي تكون في العادة رموزاً لنقاء الطبيعة (بحيرة جليمر جلاس عند كوبر، ووالدِن عند ثورو)، ولكنها ترمز هنا للفساد، وفوق هذا للسلعة الاقتصادية. وهذا التأويل يعززه متناص آخر: إن وضع بنيت يذكّر على نحو لا مفر منه بوضع جاتسبى مثلما يتبع جوالمعوز الصغير، الذي يحلم بامرأة أثر ذلك البطل الأدبي الأمريكي العصامي المشابه (والمختلف مع ذلك).

ولكن ليست الآثار الأدبية المعتمدة فحسب هي ما يتم الاستفادة منه في هذه الرواية. إن الصورة الكاملة للأمريكي في الثلاثينيات تتطور من الثقافة الشعبية لتلك الفترة: كوميديات فرانك كابرا، وأفلام حرب العصابات، والروايات التي تدور حول الجريمة، وميلودراميات سين، (انظر Levine 1985، 67). ودلالة ذلك أدبية وتاريخية في آن واحد: إن الرواية تفَعِّل في الحقيقة الوعى بأن ما «نعرفه» عن الماضي مستمد من خطابات ذلك الماضي. وهذا ليس بمثابة واقعية وثائقية: إنها رواية تدور حول تمثيلاتنا الثقافية للماضي، خطابنا حول فترة الثلاثينيات. واعتقد أن هذا هو ما كان يعنيه دوكتورو بعدم قدرته على «قبول التمييز بين الواقع والكتب» (in Trenner 1983، 42). بالنسبة له، لا يوجد خط فاصل محدد بين نصوص التاريخ والأدب، ولذا يشعر بالحرية في الاستفادة من كليهما. إن لسؤال الأصالة معنى مختلف في هذه الفكرة ما بعد الحداثية حول الكتابة.

إن أمريكا عام ١٩٠٢هى بؤرة «راجتايم»: رئاسة روزفلت، التصوير الزيتى لوينسلوهومر، شهرة هوديني، أموال جيه بى مورجان، أخبار التكعيبية في باريس. غير أن متناصات التاريخ تتسع لمتناصات الأدب، ولا سيما نوفيلا «مايكل كولهاس» لـ هاينريش فون كلايست، ورواية «USA» لـ دوس باسوس. ولقد لفت دوكتورونظر النقاد لنص كلايست (in Trenner 1983، 39). وكثير من الأعمال تم ربطها بالفعل بالاثنين (P. Levine 1985، 56; Foley 1983، 166، 176-7n; Ditsky 1983). إن رواية دوكتورو تحول شفرة تمثيل الحبكة الإقطاعية الألمانية بشكل ساخر إلى مفردات منْقَلب القرن الأمريكي، وتستكملها بترجيعات تتعلق بذروة متناص آخر، هو رواية «كتالوج» لـ جورج ملبورن. في كل هذه النصوص، يتركز الاهتمام على البشر الذين لا يمكنهم الحصول على العدالة في مجتمع يدعى أنه عادل. في روايتي «مايكل كولهاس»، و«راجتايم»، تختلط الروايات التاريخية بالشخصيات الخيالية: يلتقي البطل مارتن بـلوثر في إحداهما، وبووكر تى واشنطن في الأخرى. ولكن لا يتضمن هذا أى نوع من الإفراط في تقدير الخيالى (قارن Foley 1983، 166). إن ما يتم التشديد عليه هو السردية والتناص المتعلقين بمعرفتنا بالماضى؛ إنها ليست مسألة تمييز الخيالى أوالتاريخى، وإنما رؤية ما يجمع بينهما.

مرة أخرى، استنبط الكثير من النقاد الروابط بين «راجتايم» ورواية «USA» لـ دوس باسوس (Foley 1983; Seelye 1967; levine 1985). والترجيعات الموضوعاتية: (إضراب عمال النسيج بمدينة لورانس، ومعركة حرية التعبير في سان دييجو، وصور أحداث، وأشخاص مثل الثورة المكسيكية، والثائرة الفوضوية إيما جولدمان)، والشكلية (اختلاط المتخيل بالتاريخ - عين كاميرا / الصبى التي تقوم بتسجيل الأحداث بسذاجة)،

والأيديولوجية (نقد الرأسمالية الأمريكية في نفس الفترة). ولكن نفس النقاد كانوا حريصين على الاعتراف بالاختلافات الخطيرة، اختلافات - أُجادل - تضطرنا الترجيعات التناصية ذاتها إلى تأملها. ولا يشارك دوكتورو أسلافه الثقة في التقديم الموضوعي للتاريخ، ويكون مزجه الساخر للواقعي والخيالي والمفارقات الزمنية المتعمدة هو الذي يؤكد هذا النوع من عدم الثقة. وتلاحظ باربارا فولي أن رواية «USA» توحي بأن الواقع التاريخي «قابل للمعرفة، مترابط منطقيا، دال، ومتحرك بطبيعته» (١٩٨٣، ١٧١). ويبدو أن دوكتورو يشعر أن نفس الشيء ينطبق على المتخيل، وأن كليهما - من جهة أخرى - يحتاجان إلى الاستجواب على ضوء هذه المزاعم. إن التاريخ المسرَّد، شأنه في ذلك شأن المتخيل، يعيد تشكيل أي مادة (الماضى في هذه الحالة) على ضوء قضايا الحاضر، وهذه السيرورة التأويلية هي بالتحديد ما تلفت الرواية التأريخية انتباهنا إليه:

إن لقاء ووكر بـ بوكر تى واشنطون[١٣] على سبيل المثال، يرَجِّع صدى السجال المعاصر بين الاتحاديين والانفصاليين السود. وبالمثل، يوصف هنري فورد بأنه أبو مجتمع الجماهير، ويجري تصوير إيفيلين نِسْبت[١٤] على أنها الإلهة الأولى للثقافة الجماهيرية. (Levine 1985، 55)

ومع ذلك، فإن التضمينات الأيديولوجية والإبستمولوجية للتناص أكثر وضوحًا في رواية دوكتورو الأسبق «كتاب دانيال». هنا أيضًا نجد نفس نسق المتناصات البارودية. إن العنوان يحيلنا إلى سَمِيِّه الإنجيلي: إن اغتراب اليهود المعاصرين يذكرنا بمصير أسلافهم (انظر Stark 1975). وأول عبارة مقتبسة في الرواية مأخوذه من «سفر دانيال ٣،٤» حول الملك الذي دعا الجميع أن يخروا ساجدين لتمثال الذهب، ومن لا يفعل يلقى به في وسط «أتون نار متقدة». وهذا يعِدّ المسرح لمصير أولئك الذين يتحدون تمثال الذهب الجديد للرأسمالية الحديثة، حيث لن يكْتَب لليهود البقاء في هذه الحكاية بشكل ساخر في مناخ الحرب الباردة المعادي للسامية. لقد صار الملك الذي حكم بإلقاء أخوة دانيال في التوراة في النار المتقدة «الدولةَ»، التي تحكم على والدي دانيال في الرواية بالموت على الكرسي الكهربائي. إن صورة النار المتقدة توجد بالمثل في فرن المبنى السكني لأسرة إيزاكسون وحارسه الأسود المنبوذ. (الأفران النازية - التي لا يتعين ذكرها بشكل مباشر - من الواضح أنها أيضًا جزء من المتناص التاريخي).

والإشارات النصية لسفر دانيال ساخرة دائمًا. إن دانيال عند دوكتورو يستدعي سَمِيَّه «مَشْعَل الإيمان في عصر الاضطهاد» (١٩٧١، ١٥). والسخرية هنا مضاعفة: إن دانيال الحاضر يضطهد زوجته وطفله، ويبحث عن الإيمان - عبثًا؛ دانيال التوراتي كان مهمشًا أيضًا «شخص ثانوي إن لم يكن مجهول النسب كليةً»، يهودي في زمن عصيب. إنه لم يكن ممثِّلاً في التاريخ، بقدر ما كان مفَسِّرًا (بعون الله) لأحلام الآخرين، ويظل في الغالب حائرًا فيما يخص أحلامه. هذا هونموذج الكاتب بالنسبة لدانيال عند دوكتورو، الذي يحاول أيضًا أن يضمِّن «أسرارًا» ثم يعكف على فحصها بعد ذلك والذي - كناج - تهاجمه الكوابيس التي يعجز عن تفسيرها. ونتيجة كتابتهما مشابهة على نحوساخر أيضًا. إن دانيال يدعوالنص التوراتى نصًا «مليئًا بالألغاز»، خليطًا من القصص المألوفة و«الأحلام والرؤى العجيبة»(١٥)، نصًا مشوشًا لا ينطوى على أي وحي أو حقيق. وكذلك الحال مع «كتاب دانيال» عند دوكتورو، من حيث خلطه النوعي للشكل الصحفي، والتاريخ، والأطروحة، والمتخيل. وكلاهما يدور أيضًا حول فعل التأويل - ثم إصدار الحكم. والأصوات السردية في كليهما تنتقل من ضمير الغائب العليم اللا شخصى إلى ضمير المتكلم الشخصى المشروط، غير أن السلطة المعتادة للمعرفة الكلية التوراتية يتم

السخرية منها من خلال محاولات دانيال الحديثة للتباعد وضبط النفس.

وعندما يتم القبض على بول إيزاكسون وزوجته لأول مرة، يكون الحارس الأسود للفرن في الطابق السفلى هو الذي يتولى نقل الخبر لابنهما وابنتهما. وبعد ذلك يورد النص في الحال أغنية لبول روبيسون «ألم يسَلِّم الرب دانيال؟» (١٤٣). ولكن السؤال البلاغى يأخذ هنا طابعًا ساخرًا من خلال سياقه المباشر (حارس الفرن)، ومن خلال الامتياز الذي تمنحه لنا معرفتنا بمصير والدي دانيال غير المسَلَّمين. إن الترجيع المعقد المتعدد يشير إلى الوظائف المحتملة المختلفة للتناص في الميتارواية التاريخية، نظرًا لأن بإمكانه تعزيز رسالة النص موضوعاتيًا وشكليًا، أو بإمكانه هدم أي ادعاءات بأي سلطة أو شرعية مستعارة. إن «كتاب دانيال» (٣١٨) ينتهى حقيقةً من حيث بدأ، بوعى ذاتى حول كونه «مكتوب في الكتاب» (٣١٩). إن كلماته الأخيرة في الخاتمة بمثابة خاتمة تحت المحو sous rature (يجب محوها لعدم كفايتها ولكن لا مناص من ذكرها لعدم وجود بديل مناسب لها. م)، إذا جاز التعبير، لأنها ليست كلماته بل كلمات سميه التوراتي: «لأن الكلمات مخيفة ومختومة إلى وقت النهاية» (٣١٩). إن ترنيمتَى الرثاء والنبوءة هاتين (Levine ١٩٨٥، ٤٩) تحققان نفس الغاية، لأن كلماتهما مفتوحة (وليست مغلقة) عبر فعل قراءتنا.

وعلى نحو مشابه، ينفتح مصير أسرة إيزاكسون على قضية جوليوس وإيثيل روزنبيرج مرة أخرى. إن المتناص التاريخى بالنسبة للقارئ هنا يتضمن كل الكتب والمقالات التي كتبت (قبل وبعد الرواية) حول هذه الحادثة الخاصة، بما في ذلك الكتاب الذي كتبه أبناء روزنبيرج. إن الزمن لم يبدد الشكوك والأسئلة التي لا تزال تحيط بهذه القضية. إن تحليل كل الاتجاهات السياسية تجتمع «لإثبات» كل منظور ممكن. وتتراوح هذه الاتجاهات بين رؤية روزنبيرج وزوجته كضحيتين بريئتين لمؤامرة خاصة (أو عامة) معادية للسامية (أو حتى لليهود)، وافتراض أن التاريخ كان يمكن أن ينصف جوليوس روزنبيرج إذا ما قبلنا هويته بوصفه جاسوسًا سوفيتيًا فعل ما كان يمليه عليه ضميره بمساعدة زوجته المتفانية ودعمها. إن ما توصل إليه الكثيرون بشأن المحاكمة وما تمخضت عنه من نتائج هو التحديد الاجتماعي والأيديولوجي لما يسمى العدالة الكلية والموضوعية. وهذا هو الذي يفعله دوكتورو في بحث دانياله المعَذَّب حول «حقائق أسرته». ووفقًا لمصطلح ألتوسير، تآمر كلٌ من جهازى الدولة القمعى والأيديولوجي لإدانة أسرة إيزاكسون - وضمنيًا، ربما، الزوجين روزنبيرج. إن الأصوات التناصية للنصوص التاريخية الرسمية وكتابات كارل ماركس توضع في تقابل مع بعضها البعض مصحوبة بقوة ساخرة وهدامة مضاعفة.

ويجري بيان أهمية هذه المحاكاة الساخرة التاريخية - خلافًا لذلك - في تصوير الرواية لديزني لاند بوصفها تجسيدًا لتناص من النوع الرخيص، تناص ينكر تاريخية الماضي. إن ديزني لاند تقَدِّم انتهاكًا تضاربيًا استهلاكيًا لحدود الفن والحياة، والماضي والحاضر. ولكنها، في حد ذاتها، ليست انتهاكًا نقديًا وباروديًا يمكن أن يثير الفكر؛ إن المقصود بها أن تكون استهلاكًا وقتيًا بوصفها مشهدًا يخلو من الدلالة التاريخية والجمالية. إنها تؤطر الماضي في الحاضر. وأشكال ماضي كلٍّ من الأدب والتاريخ هو ما يجري التقليل من شأنه واستعادته:

حياة وأسلوب حياة تجارة العبيد في أمريكا على شواطىء نهر المسيسيبى في القرن التاسع عشر يتم ضغطه تكنولوجيًا في رحلة صادقة لقارب بخاري تستغرق خمس أو عشر دقائق....إن الوسيط بيننا وبين هذه التجربة التاريخية الفعلية، الكاتب مارك توين، ليس الآن أكثر من اسم القارب.

(Doctorow ١٩٧١، ٣٠٤)

وعلى الرغم من تركيزي على المتخيل الأمريكي في هذا الفصل، فإنني لا أعني التذكير بأن هذا ينطبق فحسب على المتخيل الأمريكي. إن نص الكاتبة الكندية مارجريت أتوود «حكاية الخادمة» تماثل في تعقدها أي نص أمريكى من حيث ترجيعها البارودي الجاد وقلب رواية «الحرف القرمزي» (فيما يتعلق بالإطار الزمني والمكاني، والموضوع، والإطار السردي) ورواية الكاتب الروسي يفجيني زامياتين «نحن». وهناك استعمال أودري توماس وإساءة استعمال رواية فرجينيا وولف «إلى المنار»، و«الأمواج» في رواية «حياة المد والجزر Intertidal life»، أو إعادة الصياغة الساخرة لمواضعات الغرب الأمريكي التي قام بها روبرت كروتش في «الرجل الفحل The Studhorse Man». وفي الرواية البريطانية المعاصرة ينصرف تفكيرنا إلى عمل جون فاولز، وأنتونى بيرجس، وبيتر أكرويد، وجوليان بارنز، أوجون بيرجر. وفي الأدب، تَعْبر المحاكاة الساخرة التناصية حدود النوع دون تحفظ: إن العنوان الفرعي لمسرحية ميلان كونديرا: «جاك وسيده» هو «وفاءً لديدرو في ثلاثة فصول»، ويمثل ما يدعوه المؤلف «لقاء كاتبين، وأيضًا لقاء قرنين من الزمان. ولقاء الرواية والمسرح» (١٩٨٥، ١٠). وتقدم رواية الكاتبة الأمريكية سوزان ديتش «L.C.» (لوسيان كروزير) تفاعلاً نوعيًا أكثر تعقيدًا يرتبط مباشرة بتناصها المكثف.

وكما ذكرت في مناقشات سابقة من هذا الكتاب، إن جوهر السرد هو يوميات لوسيان كروزير، الشاهدة (الخيالية) على أحداث باريس (الحقيقية) عام ١٨٤٨، والإطار الأول من الإطارين الحديثين لهذه اليوميات هو الإطار الخاص بمترجمتها الأولى ويلا رينفيلد. وتذكرنا «مقدمتها» بتناقضات عام ١٨٤٨ فيما يتعلق بمتناصين رمزيين نشرا في نفس العام: رواية إميلي برونتي «مرتفعات وذرنج»، و«المانيفستو الشيوعي». وهذه هي تناقضات اليوميات (على الأقل كما ترجمتها ويلا): كانت لوسيان صاحبة سياسة اشتراكية قوية ولكن تأثيرها لم يكن قويًا بسبب تهميشها (من قِبَل اليسار) وجراء مصيرها الميلودرامي، حيث ماتت بسبب مرض السل بعد أن هجرها عشيقها. وترى ويلا أن ما شَكَّل لوسيان هو «الماركسية والكتابات اليومية الهامشية» (Daitch ١٩٨٦، ٢). ولكن اليوميات تكشف في حقيقة الأمر نقد لوسيان لذلك الشكل الأدبي الشعبي لكونه غير أمين في نقل الحقائق الاجتماعية والاقتصادية للحياة الواقعية، على الرغم مما تتسم به هذه الحقائق من واقعية سطحية على مستوى اللغة (١٣٦-٧).

هل هذه «إيما بوفاري» الثورية؟ والسؤال يوحي به النص ذاته: «لقد تقرر مصير مدام لوسيان كروزير في نفس اليوم الذي تزوجت فيه». وهو نفس ما حدث لمدام بوفاري بالطبع كما يذكرنا عنوان الرواية على الدوام. إلا أن لوسيان برغم أى شيء، بمثابة قلب بارودي لـ إيما. فعلى الرغم من كراهيتهما المشتركة للأقاليم، فإن أحوالهما المادية وولعهما بالقراءة دفعهما في اتجاهين متعارضين: إيمَا في اتجاه الفانتازيا وعدم تحمل المسئولية، ولوسيان في اتجاه العمل السياسي. ويتم التعبير عن تلك العلاقة بشكل أوضح بواسطة محررة/ مترجمة اليوميات الثانية التي اتخذت الاسم المستعار جين آم. وواضح أن لقب إيما استرجاعى - ولكن يحدث ذلك حيث تتكاثر الترجيعات التناصية: إن إيما بوفاري ترتبط بإيما جولدمان وإيما جين أوستن. وتبرز إيما جين إير في الخلفية عندما يحيلنا هامش (بإشارة نقدية مفارقة زمنيًا) إلى «المرأة المجنونة في العلية، حقيقَية أم نظرية»[١٥] (ص١٩٨). هذا الإطار يحددها أبعد من ذلك بوصفها «من النوع الذي كان يمكن لشخصيات جين أوستن أن تطلق عليه (سيدة غاية في الرقة واللطف محبَّة للمعروف)» (ص ٢٤٦)، على الأقل إلى أنَ تصبح نسوية راديكالية على يد كلٍّ من اليسار الجديد في بيركلي

عام ١٩٦٨، والمغتصب الذي يهاجمها ويثير غضبها. وبناء على رفضها لـ «الدور الأخرس للمشارك التلقائى» (٢٤٦). (كما تفعل لوسيان أيضًا، على الأقل في ترجمة آم) وهوالدور الذي التصق بالمرأة تقليديًا، تقوم بإلقاء قنبلة على «المغتصب العالمي» الرأسمالي الذي هو أيضًا مهاجمها الفعلي. كما تختار أن تكتب قصتها، رافضة الخرس بالنسبة لنفسها وبالنسبة للكاتبات الأخريات والشخصيات الأخرى المحبوكة في نسيج نصها.

ليست الروايات فقط هي التي تقدم أمثلة لترجيعات تناصية ما بعد حداثية. إن تنصيبات مثل «فينوس ذات الخِرَق Venus of Rags»، و«أوركسترا الخِرَق Orchestra of Rags» للفنان الإيطالى مايكل أنجلو بيستوليتو توحي بنقد ما بعد حداثى ساخر. إن بيستوليتو يستخدم خرقًا حقيقية (المنتج النهائي للاستهلاك): الفن يعكس تفتت الثقافة داخل أخلاقيات المستهلك. إن إعادة إنتاجه لفينوس الكلاسيكية ربما يمثل باروديًا مبدأ الجمال الاستاطيقي «الكلى»، ولكنه يواجه هنا – وتعترضه – كومة هائلة من تلك الخِرَق. وبينما جادل الكثيرون أن كل الصور الزيتية ترتبط ببعضها البعض تناصيًا (مثلاً، Steiner ١٩٨٥)، تبدو الصور ما بعد الحداثية لمارك تانسى أوشيرى ليفين ساخرة على نحو مغْرِض من حيث علاقاتها المتبادلة. وحتى الموسيقا التي يراها معظم النقاد الأقل تمثيلاً من بين كل الفنون، يتم تأويلها وفقًا للربط التناصي للماضي بالحاضر بوصفه نظيرًا للربط الضروري للشكل الفني والذاكرة الإنسانية (Robert P. Morgan ١٩٧٧، ٥١). إن ما بعد الحداثة تحاول بوضوح أن تحارب ما بات ينظر إليه بوصفه إمكانية حداثية لنزعة العزلة الهرمسية النخبوية التي فصلت الفن عن العالم، والأدب عن التاريخ. ولكنها غالبًا ما تفعل ذلك باستعمال نفس تقنيات الاستاطيقا الحداثية ضد بعضها البعض. ويتم الاحتفاظ بعناية باستقلال الفن: بل إن الانعكاس الذاتي للميتا متخيل يؤكده. ولكن من خلال التناص المنكفئ على ذاته ظاهريًا، يضاف بعد آخر عبر استخدام أشكال القلب الساخرة: علاقة الفن النقدية بـ «عالم» الخطاب – ومن خلال ذلك بالمجتمع والسياسة. إن كلاً من التاريخ والأدب يقدمان المتناصات في الروايات التي عكفنا على فحصها هنا، ولكن لا مكان هنا للتراتبية، الضمنية أو غير الضمنية. إنهما جزءان من أنظمة دالة في ثقافتنا، وهنا يكمن معناهما وقيمتهما.

الهوامش

١- يصرح دانتي في ملحمته الرائعة عن مصدره القريب في الكوميديا الإلهية، حين نادى فرجيل "أنت فرجيل؟ أنت معلمى ومرشدي. أنت الذي اقتبست منه ذلك الأسلوب الذي رفعنى بجماله وعذوبته إلى ذروة المجد".

٢- إبيزينار سكروودج Scroodge، الشخصية المركزية في رواية ديكنز "ترنيمة عيد الميلاد"، والذي يتسم بالبخل الشديد والجشع وقسوة القلب. ولقد صارت كلمة Scrooge في اللغة الإنجليزية مرادفًا للبخل وكراهية البشر.

٣- يوبي Yuppie، لفظ ظهر في الثمانينيات، ويدل على الشبان الذين ينتمون إلى شريحة اجتماعية واقتصادية ميسورة، وتضم شبانًا يسكنون المدينة يتمتعون بأسلوب حياة يتميز بالوفرة المادية ورغد العيش.

٤- الإشارة هنا إلى الرحلة التي قام بها دانتي في الكوميديا الإلهية بصحبة أستاذه فرجيل إلى الجحيم والمطهر، حيث يتعلم المعرفة والعقل والحكمة، وجاكوب مارلي البخيل الشره في رواية ديكنز "ترنيمة عيد الميلاد" شريك سكرووج الذي

يتجلى له في الحلم بعد موته في صورة شبح مكبل بالأغلال، على أمل أن يطهر روح سكرووج ويخلصه من معاناة نفس مصيره.

٥- تينى تيم Tiny Tim: الصبى الكسيح في رواية ديكنز "ترنيمة عيد الميلاد"، ضعيف الجسد غني الروح، الذي كان من المقدر له أن يموت في سن مبكرة ما لم تتغير حظوظ الأسرة. ولكنه عاش ليستمتع بعطاء سكرووج بعد تطهره.

٦- أبانيزار كوك Ebenezer Cooke: شاعر (١٦٦٥-١٧٣٢)، كتب ما يعتبره النقاد أول هجائية أمريكية: "بائع الدخان، أو رحلة إلى ماريلاند، قصيدة هجائية"، والذي رسم له جون بارث صورة خيالية بوصفه البطل الفكاهي البريء لرواية "بائع الدخان"، التي تستعرض سلسلة من المغامرات الفانتازية التي تدفع كوك لكتابة قصيدته.

٧- ناتي بامبو Natty Bumppo: الشخصية الرئيسية في خماسية فينيمور كوبر الروائية المعروفة باسم leatherstocking Tales.

٨- الأيل الأسود Black Elk: رجل مقدس وطبيب، ينتمي لقبائل لاكوتا (سيوكس) من الهنود الحمر جنوب داكوتا. شهد كشاب معركة ليتل بيج هورن قرب مونتانا التي سجلت نصرًا مهمًا لصالح الهنود الحمر على فوج الفرسان بقيادة جورج أرمسترونج كاستر. في عمر التاسعة رأى رؤيا زاره فيها الممثلون الروحيون للاتجاهات الستة المقدسة: الغرب، الشرق، الشمال، الجنوب، أعلى، أسفل. وتم تمثيل تلك الأرواح بوصفها سنوات الحكمة والشفقة والمحبة مثل أجداده. وتعلم من رؤياه مداواة أعضاء قبيلته.

٩- ماتو واتسابي Mato Wathakpe أو الدب المهاجم (و يطلق عليه الكثير من البيض أيضًا اسم جون جراس): أحد أعضاء قبيلة أوجلالا الهندية المنبثقة من قبيلة لاكوتا الأم، محارب جسور، حارب تحت قيادة الجواد الجامح كما كان أحد خصومه. شارك في معركة ليتل بيج هورن في إقليم مونتانا عام ١٨٧٦، وفي وقت متأخر من حياته تعاون مع الغزاة البيض وربما شارك في قتل حليفه القديم ومنافسه، الحصان الجامح.

١٠- أنتونين دفورجاك Antonin Dvorak: مؤلف موسيقي تشيكي بوهيمي، نشر أول أعماله بمعاونة يوهانس برامز بعد أدائه مقطوعة "التراتيل" عام ١٨٧٣. اكتسب شهرة عالمية عام ١٨٨٤، وانتقل إلى إنجلترا لتأليف بعض أعماله، وعاش في الولايات المتحدة الأمريكية بعد ثماني سنوات، حيث ألف "سيمفونية نيويورك" التي احتوت على نغمات للموسيقا الأمريكية الشعبية.

١١- جوليوس وإيثيل روزنبرج: زوجان شيوعيان من أصل يهودي من مدينة نيويورك، أُدينا بتهمة التجسس للاتحاد السوفيتي عام ١٩٥٠ وتم الحكم عليهما بالإعدام على الكرسي الكهربائي، الذي نفذ فيهما عام ١٩٥٣ في سجن سنج سنج.

١٢- شاليمار: المدينة الصغيرة التي فر إليها ميلكمان في رواية "أنشودة سليمان"، وهى موطن أسلافه في فرجينيا.

١٣- بووكر واشنطون Booker T. Washington: كان مربيًا، ومؤلفًا، وخطيبًا، ومستشارًا لرؤساء الولايات المتحدة الأمريكية في الفترة ما بين ١٨٩٠ و١٩١٥، كما كان الزعيم صاحب النفوذ في المنظمة الأفريقية الأمريكية.

١٤- إيفيلين نسبت Evelyn Nesbit: ممثلة، وموديل للفنانين في أوائل القرن العشرين، احتلت مكانًا بارزًا في إعلانات الصحف والمجلات السيارة، والتقويمات والتذكارات، ما أكسبها شهرة ثقافية واسعة.

١٥- "المرأة المجنونة في العلية": العبارة تستدعي حادثة احتجاز روشستر لزوجته سرًا في العلية، في رواية شارلوت برونتي "جين إير". والعبارة صارت عنوانًا لكتاب "المرأة المجنونة في العلية: الكاتبة والخيال الأدبي في القرن التاسع عشر" لساندرا جيلبرت وسوزان جوبار، وتدرس الكاتبتان في هذا الكتاب الأدب الفيكتوري من منظور نسوي.

العلاقة التكاملية
بين نظريات النوع الأدبي والنوع البلاغي

إيمي ج. ديفيت*

ترجمة: معتز سلامة**

في الوقت الذي يتناول فيه العديد من الدارسين القضايا النقدية - سواء في اللغة الإنجليزية أو ما يمكن أن يتعلق بها، بوصفها مجالاً يضم ما هو سياسي، واقتصادي، وثقافي - أتناولُ في هذه المقالة قضية أخرى، وهي ما إذا كنا نستطيع في الدراسات الإنجليزية أن نعرضها معًا بشكل موضوعي، أو بجعل الهدف العام للدراسة مشتركًا بيننا. ومن الواضح أن اختلاف مجالات الدراسات الإنجليزية يعود إلى اختلاف المناهج التي تتناولها، والتي تنبع من تفسيرات العلوم الاجتماعية المختلفة، ومن ثمَّ تثير تساؤلات متباينة لما تستند إليه من أيديولوجيات متباينة. وإذا كانت هذه المجالات الدراسية المختلفة ليس فيها كثير من السمات المشتركة مع بعضها كالدراسات التاريخية والأدبية، أو الدراسات الفلسفية والتأصيلية، أو الدراسات النفسية واللغوية، فإن ثمة تساؤلاً مهمًا عن مدى انضباط أشكال الدراسات الخاصة باللغة الإنجليزية، هذا الانضباط الذي نجده - على سبيل المثال - في الدراسات السياسية التي يناقش فيها المسائل السياسية من الزاوية السياسية فقط، فهي دراسات تتعلق بالمصالح السياسية النفعية أو فهم الجمهور لها، أكثر من تعلقها بشروط التخصصات الأخرى. إذن - وعلى الرغم مما سبق - فإن مجالات الأدب واللغويات، و(البلاغة والإنشاء Rhetoric-Composition) فيها الكثير من السمات المشتركة بعضها مع بعض أكثر من التخصصات الأخرى، وحجتنا الدامغة في ذلك أن دراسة اللغة الإنجليزية تجعلنا نعمل للحفاظ على اتصالاتنا مع التخصصات الأخرى المختلفة، فاختلاف الطرق المنهجية وتعدد الأسئلة يجعلنا نتكامل ونسهم في الوقت ذاته في تكوين شكل موحد للدراسات العلمية ومجالات التدريس.

ويبدو أن من الأمور المشتركة في الدراسات الإنجليزية دراسة أنواع الخطاب، ولا سيما النص، على الرغم من وجود تعريفات مختلفة له، ولو أن الهدف العام لهذه الدراسة ذو أهمية، فإن لدينا كذلك فرضيات مستقلة ينبغي أن تتضافر معًا لخلق فهم أفضل عن أسباب تعقيد القراءة والكتابة. ولدراسة هذا الافتراض سأضاهي اثنين من مجالات الدراسات الإنجليزية، وهما: الدراسة الأدبية والدراسة الإنشائية (من خلال التطور الأخير لنظرية

* أستاذ اللغة الإنجليزية، جامعة كانساس، الولايات المتحدة الأمريكية.

** ناقد ومترجم مصري.

النوع الموجودة بشكل كبير في علم اللغويات)، وأُجرب دمج المعرفة في جزء واحد من الخطاب والنوع الأدبي فيهما. وإلى حد ما يجب علينا الحفاظ على الفروق النظرية من أجل تحقيق أهدافنا واكتشافاتنا المتباينة. فالبلاغة والإنشاء يدخلان ضمن اهتمامات دراسي نظرية النوع الأدبي من خلال اعتمادهم على علم اللسانيات الوظيفية الذي أكد من خلاله م. أ. ك. هاليداي M. A. K. Halliday على الجوانب المختلفة للنوع الأدبي من خلال دراسته لحوارية باختين Bakhtin، أو نظرية الأفعال الروسية. ومع هذا لايزال الدارسون المختلفون نظريًا في علم البلاغة والإنشاء يهتمون بعمل الآخر من أجل فهم أكبر للنوع الأدبي، وصولاً إلى مناطق الرؤية المتناقضة المتحققة، أو إلى الثمرة المحتملة من عملهم الخاص. وكذلك، يجب على دارسي النوع الأدبي ودارسي النوع البلاغي أن يُعنى كل منهما بعمل الآخر. فلو شاركت دراسة الخطاب الأدبي بشكل أكبر دراسة الخطاب البلاغي من غير تحيّز للسياسة النفعية والتقسيم الاسمي، حينئذ سيتسع هذا الحوار التعاوني وستستطيع كلٌّ من نظريات النوع الأدبي والنوع البلاغي تقديم رؤية جديدة، واتجاهات إيجابية. ربما لا نكون قادرين على تطوير نظرية مميزة وموحدة للنوع الأدبي، وربما لا نكون قادرين على التبسيط الضروري لهذه النظرية الموحدة، ولكن البحث في مثل هذه النظرية يستطيع أن يلقي الضوء على القواسم المشتركة لدينا بالإضافة إلى النوع الأدبي.

النوع: بلاغيًا وأدبيًا.

إن للنظريتين - نظرية النوع الأدبي والنوع البلاغي- تاريخًا طويلاً، ومؤخرًا بدأت كلتاهما في تطوير مفاهيم جديدة لنوع الخطاب. وقد أصبح مفهوم النوع مفهومًا مهمًا لكل من الدراسات الأدبية والبلاغية، على الأقل منذ كتاب «فن الشعر» لـ أرسطو Aristotle الذي حدد فيه الأنواع الأدبية، وكتابه «فن الخطابة» الذي حدد فيه أنواع الخطابة. وقد تطورت فكرة النوع التقليدية التي وضعها أرسطو بعد ذلك، فعلى الرغم من معاملة النوع في القديم على أنه التصنيف الشكلي لأنواع النصوص الأدبية، فقد أُعيد تعريفه بشكل متطور، عبر ربطه بالبلاغة والإنشاء منذ عام (١٩٨٠)، وذلك من خلال دراسات هاليداي عن علم اللغة الوظيفي الشامل، وحواريّة باختين، والدراسة الأكثر حداثة لـ أنتوني جيدنز Anthony Giddens عن (نظرية التراكيب) و(أنظمة الأفعال الروسية). فقد تطوّر مفهوم النوع من خلال هذه النظريات المختلفة وغيرها، واتخذ إلى حد ما اتجاهات مختلفة تتراوح بين دراسات كيفية تعليم الأطفال السرد لـ كريس Kress، والأيديولوجيات الكامنة في المقالات العلمية لـ شبنج بزرمان Bazerman Shaping، وقد ساعد اختلاف هذه الاتجاهات وأهدافها على تطور نظرية النوع في المواضيع البلاغية وتعقيدها، وتندرج معظم هذه الدراسات تحت عنصر واحد هو الاتفاق على الأسس البلاغية والاجتماعية للنوع. إن معظم تعريفات هذه الدراسات للنوع مستمدة من تعريفات كارولين ميلر Carolyn Miller، التي اعتمدت في تعريفها للنوع على كتاب هاليداي Halliday، ولويد بيتزر Loyd Bitzer في كتابهما: «النوع بوصفه فعلاً اجتماعيًا». إن المنظرين للنوع البلاغي يميلون للحديث عن التوافق في معالجة النوع كفعل اجتماعي متميز، بدلاً من الصيغ البلاغية التقليدية كالاستخدام البلاغي للرموز في سياقات مُوَجّهة في كثير من الأحيان، من أجل تحقيق أغراض الكتّاب والقراء.

وقد تعقّد- إلى حد كبير- تعريف ميلر Miller الأصلي عن النوع - الذي عرّفَتْه بأنه «الإجراءات البلاغية التي تجسد الخصائص المميزة الموجودة في الحالات المتكررة» (ص ١٥٩) - على أيدي

منظري النوع البلاغي، بما في ذلك التساؤل عن طبيعة التكرار للتأكيد على العلاقة المتبادلة بين النوع والسياق المشترك، (على سبيل المثال لا الحصر: شيرر Schryer، وبيركنكوتر Berkenkotter، وهيكن Huckin، وديفيت Devitt). وعلى الرغم من أنني لا أحاول هنا أن أسهب في هذا التعريف للنوع، فالأمثلة تبين لنا أن الناس يستخدمون الأنواع لفعل الأشياء في العالم (الفعل الاجتماعي والغرض)، وأن هذه الطرق المؤثرة تصبح ممثلة من خلال حدوثها تحت ما ينظر إليه على أنه ظروف متكررة، وضمن الأنواع المعترف بها، وما ينظر إليه على أنه الأعراف الأساسية التي تمتلك القدرة على التطوير كالأفعال البلاغية، ومواصلة الفعل البلاغي. فالكتّاب العمليون يقسمون تقاريرهم العلمية التجريبية إلى أقسام، لتسهيل وصول القراء إلى المعلومات المطلوبة، وتعزيز الرؤى العلمية للمعرفة. وتحدد الدراسات العلمية فجوة في الدراسات السابقة، ومن ثم تعمل على سد هذه الفجوة. في حين تشير الفقرة الأولى من المذكرات التجارية إلى غايات هذه المذكرات وأهدافها، ومن خلال فحص القراء لها نجدها تهتم بالمعلومات الجوهرية فقط. وفي الواقع، يتمّ تعريف الأنواع بشكل أقل في أعرافهم الأساسية من قِبَل أغراضهم، والمشاركين، والموضوعات: أي من جانب أفعالهم البلاغية. إن إعادة تعريف النوع في البلاغة والإنشاء يتمّ بشكل معقد وبطرق كثيرة، ويحددها وضعه ووظيفته في السياق الاجتماعي.

في بعض الأحيان، تكون بعض العبارات مثل: الوظيفي، والبلاغي، والرؤية الاجتماعية للنوع - التي تستند بشكل كبير على دراسة الخطاب العملي في العالم الواقعي - غريبة على فهم الأنواع الأدبية والأعمال الفنية التي تبدو وظائفها- غالبًا - إما واضحة أو غير متصلة بالموضوع. إن الانقسامات الكبرى بين الأدب والبلاغة والإنشاء - دراسة ما يُعدُّ نصوصًا رائعةً وتقييمها مقابل دراسة نصوص الحياة اليومية وتقييمها- تبدو بوضوح في إعادة المفاهيم البلاغية للنوع الأدبي، لكن هذه النظرية الاجتماعية والبلاغية للنوع، تستند بشدة على الأسئلة، والقضايا، والمواضيع المتعلقة بدراسة البلاغة، وتتسق تمامًا مع بعض رؤى تيارات الأدب الحالية، وبخاصة تلك الناجمة عن التاريخانية الجديدة والدراسات الثقافية، والتي تقدم رؤى جديدة للأنواع الأدبية.

لقد أصبحت الدراسات الأدبية اليوم تشبه الدراسات البلاغية في تجديد اهتمامها بالنوع الأدبي، عن طريق إعادة التصور لطبيعة النوع، فدارسو الأدب في المدارس الأدبية المختلفة - كالأدب المقارن، والدراسات الثقافية، والدراسات التاريخية، وغيرها من مدارس الأدب الحديثة الأخرى - لديهم القدرة على إعادة النظر في مفهوم النوع، وإعادة صياغة مركزيته في الدراسة الأدبية. ففي كتاب «في سلطة النوع» الصادر عام ١٩٨٥، تناقش أدينا روزمارين Adena Rosmarin إمكانية استعادة النوع كأداة للناقد الأدبي، كما أسهم كتاب «التاريخ والنوع» لـ رالف كوهين Ralph Cohen، الصادر عام ١٩٨٦، في معاملة النوع الأدبي بوصفه أداة مرنة متغيرة. ووفّر كتاب «أنواع ما بعد الحداثة» الذي حررته مارجوري بيرلوف Marjorie Perloff منتدىً للدارسين الرئيسيين لدرس الأنواع من كل الأنواع سواء الأدبية أو غير الأدبية، وسواء النصية أو غير النصية، في ضوء نظريات ما بعد الحداثة.

في دراسته «الاستعارات والنوع .. وظيفة المتشابهات في نظرية النوع الأدبي»، الصادرة عام ١٩٩٣، درس ديفيد فيشلوف David Fishelov نظريات النوع الأدبي الماضية والحديثة لاستعادة ما يمكن أن يكون مفيدًا لفهم الأنواع الأدبية اليوم. ومفهوم الأيديولوجيا الذي أصبح متحكمًا بشدة في نظرية الأدب كان متصلاً بالنوع الأدبي في كتاب توماس بيبي Thomas Beebee «أيديولوجيا النوع:

الدراسة المقارنة للأنواع غير المستقرة» الصادر عام ١٩٩٤. يتضح لنا مما سبق أن مفهوم النوع أصبح مرة أخرى مفهومًا مهمًا للدراسات الأدبية، وأن منظري الأدب قد قاموا بإعادة رؤاهم للنوع لاستيعاب المقاربات الحديثة للأدب. وهذه الرؤى الجديدة المعدلة للأنواع الأدبية - بشكل ما - تتسق بسهولة مع الرؤى الجديدة المعدلة للأنواع البلاغية، ولكن هذا لا يمنع أن كل طرف منهما يثير تساؤلات عن الطرف الآخر.

أسئلة متماثلة، وأجوبة متماثلة: النوع بوصفه حاضرًا، ومتنوعًا، وديناميًّا.

منذ أن أصبح الأدب والبلاغة والإنشاء مثل مجالات المعرفة الأخرى، أصبح تأثرهما بالتحولات الفلسفية العامة أمرًا طبيعيًّا، لذا ليس من المدهش أن تتشارك تصوراتهما المسبقة عن النوع وتتشابه في العديد من الصفات، تلك الصفات التي يمكن أن تشكّل الأساس لفهم مشترك عن النوع. وعلى الرغم من كثرة الدراسات القائمة حول النوع فإنها فشلت في إدراك السمات المشتركة للأعمال الأدبية المختلفة، فليس النص والمعنى النصي - سواء في الأدب أو البلاغة - مفهومين ساكنين، بل هما مرنان وخلاقان من خلال التفاعل بين كلٍّ من الكاتب، والقارئ، والسياق. وعلى الرغم من أن منظري الأدب يميلون إلى تأكيد العلاقة بين القارئ والنص فإن المنظرين الإنشائيين يميلون إلى تأكيد العلاقة بين الكاتب والنص، ولكن فهمنا العام لحقيقة النوع تبدأ من خلال إدراكنا لطبيعة التفاعل بين المعنى النصي، والمثلث البلاغي: الكاتب/ القارئ/ النص، وعلاقاتهم المضمنة داخل السياق النصي أو السياق الثقافي، فعلاقاتهم المعقدة والمتكاملة تستطيع أن تؤدي إلى فهم جديد للنوع. وقد تم تحديد النوع كتصنيفات ثابتة أو سمات نصية ثابتة، ومن ثم احتوى النوع على دلالات قليلة لدى منظري اليوم، سواء منظري الأدب أو منظري البلاغة والإنشاء. وبدلًا من ذلك، يمكن أن يُعاد تعريف النوع في جميع هذه المجالات على أساس النص، فيتم النظر إليه على أنه مفهوم دينامي يتبلور من خلال التفاعل بين الكتّاب، والقراء، والنصوص الماضية، والسياقات.

ولأن النوع جزء من السياق الثقافي المحيط الذي يعمل الكتّاب والقراء فيه، فإن النوع، مثل الثقافة والسياق، أمر ضروري. وإذا لم يتفق الدارسون مع مقولة إ. د. هيرش E. D. Hirsch: «كل فهم لمعنى لفظ لا يمكن أن يحدث إلاّ بنسبته إلى نوع خطابي» (ص ٧٦). فربما يتفقون مع مقولة جاك دريدا Jacques Derrida الأكثر تعقيدًا: «يشترك كل نص في نوع واحد أو عدة أنواع، ولا يوجد نص لا نوع له، فدائما ما يوجد نوع أو عدة أنواع داخل النص الواحد، وحتى الآن هذا الاشتراك لم يبلغ حد الانتماء» (ص ٦٥). وقد يستهوي العديد من منظري النوع البلاغي تعريف باختين للخطاب بأنه تفاعل دائم مع غيره من الخطابات، أو مضامين هاليداي فيما يتعلق بأن كل خطاب مستوى لغوي؛ ليؤكدوا أن جميع النصوص تنتمي إلى أنواع. ويبدو بشكل أكثر وضوحًا أن الأنواع الأدبية تتشارك دون انتماء، ولكن هناك اتفاق بين منظري نظرية النوع البلاغي الحديثة، ومنظري نظرية النوع الأدبي (غير كِريس وأتباعه) على رفض مفهوم المدرسة الرومانسيّة بأن النصوص الأدبية غير قابلة للتجنيس، وأن أفضل الأعمال الأدبية هي التي لا تُصَنَّف، وهي التي لا يستطيع النوع أن يسيطر عليها. (ولا تزال أفضل الأعمال الأدبية هي التي تتجاوز توقعاتنا للنوع، وهذا نقاش آخر سنتعرض له في وقت لاحق في هذه المقالة). ويصف فيشلوف العلاقة حتى في أكثر الأعمال الأدبية. ابتكارًا للنوع بطريقة يردد بها وجهات نظر البلاغيين في الإبداع داخل الأنواع الأدبية، إذ يقول:

«... حتى في تلك المواضع من الأدب الحديث التي تبدو قواعد النوع فيها غائبة، والمواضع الإبداعية في الأدب الرسمي غائبة أيضًا، لا تزال قواعد النوع تمثل فيها جزءًا حيويًا من مواقف التواصل الأدبي. ويمكن النظر إلى الأعراف النوعية على أنها تحدٍ أو أفق ضد ما يحدده الكاتب وقارئه أنفسهما. وقد يوسع الكاتب القواعد النوعية، ويمكنه أيضًا إنتاج بعض القواعد النوعية غير المتوقعة التي تلائم بين الأعرافِ النوعية المختلفة الموجودة في الأنواع الأدبية الحالية (أو حتى بين الأعراف الأدبية والأعراف المأخوذة من الوسائط المتعددة الأخرى)، لكن لكي يفهم المغزى الشامل لنصه، ينبغي أن نكون على دراية بالنظام النوعي في مقابل ما يتمّ عمله. فالكاتب لا يبدع في فراغ نصي، فمايزال الطفل المتمرد جزءًا من العائلة».(ص ٨٢، ٨٣)

وكما يوحي التعليق السابق، فإن نظرية النوع المعاصرة يجب أن تنتقل بعيدًا عن نظرية النوع التقليدية أيضًا، عن طريق التأكيد على طبيعة النوع المختلفة والمتشابهة. فنحن نحدد الأنواع بما هي ليست عليه، وكذلك بما هي عليه، والنص يشارك في الأنواع التي ترفضه، وكذلك التي تقبله، ويشارك في الأنواع التي تتجنبه، وكذلك التي تحتضنه. وتؤكد أنّا فريدمان Anne Freadman - في نظرية النوع البلاغية - أن الأنواع البلاغية يجب أن تُحدد بـ «دون مقولات». ووصفت روزمارين - في الدراسة الأدبية- الأنواع بـ«الاستعارات»، وهي الخطوة التي أرى أنها تحيط بكلٍّ من المتماثلات وغير المتماثلات. (كاستعارة «حبيبتي وردة» فقد استمدت مدلولين مختلفين من خلال اشتمالها على «عبير الوردة» ومن خلال استثنائها «أشواك الوردة»). ويذهب بيبي إلى أبعد من هذا عندما يحتج قائلاً: «بأن النوع المميز هو الوحيد الذي يمكن تمييزه كمتغير، وكمقدمة ضد الأنواع المجاورة له الموجودة في الخلفية».

ويطرح كوهين حجة مماثلة أثناء شرحه السبب الذي يجعل الأنواع الأدبية لا تحتاج إلى تحديد صفاتها النوعية المشتركة، إذ يقول:

«لا يوجد نوع أدبي يعيش بشكل مستقل بل ينشأ من خلال التنافس أو المقارنة مع الأنواع الأخرى؛ لاستكمال الترابط مع الأنواع الأخرى. فالأنواع لا توجد من تلقاء نفسها بل هي حُددت ووضعت داخل سلم نوعي معين، أو نُظم نوعية معينة، وكل نوع يُحدد من خلال رجوعه إلى نظامه النوعي وعناصره، وبناءً على ذلك فإن النوع يجب أن يُفهم من خلال علاقته مع الأنواع الأخرى، لذلك يتمّ تحديد أهدافه وأغراضه في وقت معين من خلال ارتباطه بها وتميّزه عنها». (التاريخ، ص ٢٠٧)

كما يشير بيبي إلى أن هذا التفاعل المعقد هو لبّ نظرية النوع الحالية، وهو- أيضًا- لبّ رفضنا لنظريات نوع الخطاب الشكلية، فالنظرية الشكلية للنوع الخطابي تقتصر على ما هو «هناك» في النصوص، في حين أن أية قراءة نوعية للنص ترتكز- على حد السواء - على ما ليس هناك، وعلى ما لا يقوله النص، وأخيرًا على ما لا يمكن فعله به.(ص ٢٦٣)

ومنذ أن تمّ تحديد الأنواع عن طريق كل ما هو متماثل ومختلف، فإن النصوص وجب عليها ألا تتشارك دائمًا في نوع واحد فقط، وإنما يجب عليها أن تتشارك دائمًا مع أنواع متعددة في آن واحد. وهكذا لا تحتاج النصوص إلى التصنيف المفرد، على سبيل المثال، إما مأساة أو ملهاة، أو على سبيل التبسيط، «الكتابة نوع»، مثل: الروايات البوليسية، والرومانسيات، والخيال العلمي، وأفلام الغرب. ونتيجة لذلك يجب أن يبدأ تحديد الأنواع بما ليست هي عليه، فبيبي يحتج بأن «كل عمل أدبي يحتوي على أكثر من نوع، ولو ضمنيًا»[٢٨]. ويحتج بيرلوف - بما هو أكثر من ذلك - بأن تطور أنواع ما بعد الحداثة مؤخرًا ملائم للأنواع المتنوعة،

«وكلاهما عالٍ ومنتشر»، بـ«التوق إلى كل من/ والوضع بدلاً من واحد إما/ أو» (المقدمة، ص ٨)، ولكن بيبي يعترض على ذلك، موضحًا أن جميع الأنواع تحتوي على مثل هذا التعدد، وليست أنواع ما بعد الحداثة فقط. إذ يقول: «يجب تحديد النوع بشكل متكرر: فالأنواع تُصنع من أنواع أخرى» (ص ٢٦٤). وبالطريقة نفسها، تصف كاثلين جامبسون Kathleen Jamieson - في الدراسات البلاغية- الأنواع التاريخية المنفصلة بأنها مستمدة من أنواع سالفة، ويتم إنشاء أنواع هجينة من أنواع حالية، فالنصوص تُجَنَّس بطرق متعددة ومركبة.

وهكذا يتمّ صناعة الأنواع في ظروف تاريخية معينة، مما يجعلها أنواعًا مرنة ومتغيرة. ويقترح كوهين نظرية أكثر توسعًا في الدينامية والتاريخية للأنواع التاريخية، فيقول: «المفاهيم النظرية للتنوع، وظهور الممارسة، والتغيير، ترجع لأسباب تاريخية» (التاريخ، ص ٢٠٤)، ويرى أن التجمع النوعي يشبه عملية التصنيفات «التي نجريها لأغراض محددة» (ص ٢٠٥). وهكذا تكون الأنواع «مبنية على فروض تاريخية بواسطة المؤلفين، والجمهور، والنقاد؛ لكي تخدم أغراضًا جمالية وتواصلية ... وتنشأ تجمعات نوعية في لحظات تاريخية معينة، وأنها تشتمل على المزيد والمزيد من العناصر النوعية، وأنها تخضع لمعرفة الموضوع المتكرر أو المتروك» (ص ٢١٠). وحديثًا أثبت دارسو التاريخ الأدبي أهمية الواقع التاريخي للأنواع الأدبية مثل: أعمال جانيس رادوي Janice Radway على الروايات الرومانسية.

وكذلك اهتم البلاغيون بالواقع التاريخي، مثل: تشارلز بزرمان، الذي قام بدراسة عميقة بخصوص المقالة البحثية، فوجد أن الأنواع البلاغية مشتبكة مع الظرف التاريخي والظرف الخاص؛ لأنها تتلاءم مع أوقاتها. والأوضاع التاريخية والمؤسساتية للأنواع هي التي تصنع أيديولوجيتها الخاصة، وكما يقول بيبي في دراسة مطولة له عن الأنواع التاريخية، وكما شرح البلاغيون في العديد من دراساتهم عن الأنواع المهنية. (على سبيل المثال، بحث باري Pare على تقارير الأخصائيين الاجتماعيين، أو بحث شيرر على السجلات الطبية البيطرية).

أسئلة متشابهة، وأجوبة مختلفة: النوع بوصفه بناءً وانبناءً

وهكذا فإن لكلٍّ من الأنواع الأدبية والبلاغية مفاهيم تصورية أكثر منها شكلية، وتلك المفاهيم التصورية النوعية تشتمل على التعددية والاختلاف، وكذلك التشابه، فللأنواع منظورات تاريخية ومؤسساتية وثقافية وواقعية، ولتطوير هذه المنظورات المنتشرة في النظريات المختلفة لا يجب التبسيط أو الإطالة، سواء في نظرية الأنواع الأدبية أو الأنواع البلاغية. ولكن وراء هذا الاتفاق الظاهر أكثر من خلاف جوهري حول طبيعة الأنواع، فنظرية النوع البلاغي تميل إلى القول بأن طبيعة النوع ترتكز على الجانب الوظيفي والواقعي للمعنى النصي، وأن الأنواع تساعد مستخدمي اللغة على تحقيق أهداف معينة، وإنجاز وظائف معينة، وأداء أفعال معينة، وفعل أشياء متعددة باللغة. فالأنواع «ناجحة» في تحقيق هذه المهام، لدرجة أن الموضوعات، والمشاركين المتغيرين، والقراء، والكتّاب كأنهم يعملون داخلها. وحتى لو «لم تنجح» الأنواع في التأثير على القرّاء والكتّاب، وحتى لو أصبحت الأنواع متكلفة أو مؤيدوها متكلفين، فإنها تمتلك مكانة كافية وقوة كبيرة في المجموعة التي تستخدمها. إذن الأنواع «موجودة» في إدراك هؤلاء للنماذج، التي توجد في الأفعال المتغيرة في رد فعلهم ضد القراء والكتّاب الذين يستخدمون اللغة. بناءً على ذلك هل يمكن أن تُفهم الأنواع الأدبية على أنها أنواع وظيفية وعملية في الوقت نفسه؟ وهل الأنواع الأدبية موجودة وعاملة في القراء والكتّاب في الوقت نفسه؟ أودُّ أن تكون

الإجابة نعم، ولكن بعض منظري الأدب سيجيبون عن السؤالين السابقين على نحو مختلف.

هذه التعريفات المختلفة عن طبيعة كينونة الأنواع ظهرت في نظرية الأنواع التي قدمتها روزمارين خاصةً، فالأنواع بالنسبة لها موجودة في عقل النقاد فقط، وفي استخدامهم لها، والناقد - وليس الكاتب - هو الذي يحدد النوع.(ص٢٩)

فالنوع - من وجهة نظر روزمارين - أداة نقدية أكثر منه أداة لصناعة اللغة، أو حتى أداة تنفيذية، وهو ما أوضحه أيضًا البلاغي ديفيد راسيل David Russell. وللحد من أن يكون النوع أداة نقدية يجب أن ننكر طبيعته التصورية والأيديولوجية، وهو ما يجعله ذا أهمية كبيرة في الثقافة، وتشكل الأثر الأدبي أكثر من أن يكون جزءًا من علاقة متكررة وتفاعلية مع الثقافة وتشكل الأثر الأدبي. إن تحديد النوع كأداة نقدية يجعل سلطة الناقد- على وجه الخصوص- وتفاعله البلاغي جديرين بألا يذكرا، وهو ما أوضحته روزمارين نفسها في قولها: «عندما يتم تحديد النوع على أساس ما هو واقعي أكثر مما هو طبيعي، وعلى أساس ما هو محدد أكثر مما هو موجود، وعلى أساس استخدامه أكثر من وصفه، سيوجد إذن العديد من الأنواع التي نحن في حاجة إليها بالضبط؛ لأن الأنواع تشكّل مفاهيم تصورية تكون محددة بدقة من خلال استخدامها. فهي مصممة لخدمة غرض تفسيري في الفكر النقدي، وليس العكس» (ص ٢٥). ولعل استخدام روزمارين في هذه الفقرة صيغة المبني للمجهول وضمير الجماعة (نحن) أمر مهم، لأنه يضعنا أمام أسئلة مهمة هي: من يُحدد النوع؟ ومن يستخدمه؟ ومن يمتلك القدرة على تحديد الشكل المفاهيمي للأنواع؟ بالنسبة لروزمارين من يستطيع الإجابة عن هذين السؤالين هو الناقد. أما البلاغيون، فيرون أن من يستطيع الإجابة عن هذين السؤالين هما: الكاتب والقارئ. وفي هذه الخطوة على الناقد تحديد النوع، لذا تمُيّز روزمارين دور القارئ، وتحدد نوعًا معينًا من القراء، هو الذي يكون له دور أعلى من القراء الآخرين كلهم.

بالتأكيد، يستطيع بعض دارسي علم التراكيب - في بعض الأحيان - أن ينتقدوا تمييز دور الكاتب على القارئ، أو النص، أو السياق. فهم يركزون فقط على تعبير الكاتب عن الذات، أو معاملة الكتّاب على أنهم قادرون على خلق نصوص مبتكرة مستقلة عن الأنواع السابقة، وهذا يعني أنهم ينتجون رؤية معكوسة عن تمييز روزمارين السابق. لكن يتطلب الحصول على طبيعة النوع الواقعية الوصول إلى وظيفته المعقدة في أهداف الكتّاب، وفي الثقافة والمؤسسات المجتمعية وحفظ السلطة، وفي الاستراتيجيات البلاغية للنصوص، وفي أفعال القارئ أو الناقد المتجاوبة. ولكن في سياق مختلف وضح بيبي أنه «في الوقت الذي يحتل فيه النوع المرتبة الثانية في المشروع الأكاديمي وجوهر مجال الدراسة الأدبية. فإنه يحتل المرتبة الأولى كشرطٍ مسبق في إبداع النصوص وقراءتها» (ص ٢٥٠).

هذا الشرط المسبق يصنع المعنى من خلال اللغة، فالنوع لديه القدرة على تشكيل النصوص أيضًا، هذه القدرة - من وجهة نظر روزمارين- في يد الناقد، الذي يستطيع بوصفه حكمًا نوعيًا جَعْلَهُ مستحيلاً؛ لأنه لديه القدرة - من وجهة نظرها- على درس أي نص «كما لو» أنه مشارك في أي نوع. وأن المداخل النوعية الإنتاجية في الدراسات المتعددة للنص هي القادرة على إضاءة جوانب النص فقط، وتحتج روزمارين على ذلك قائلة: «يقتصر اختيار المدخل النوعي على قدرة الناقد في عرض استخدامه أو استخدامها النوع الأفضل ليبرر قيمة العمل الأدبي المشارك».(ص ٥١،٥٠) وضرورة رؤية أي نص كمشارك في الأنواع المتعددة هي تبصرة نظرية النوع الأدبي بما يبدو أن نظرية النوع البلاغي تقدمه، وسأناقش هذا الأمر في وقت

لاحق. وعلى الرغم من أن هدف الناقدة تبرير القيمة الأدبية للأنواع من خلال قدرة المشاركين في صناعة الأنواع، فإنه يجب عليها أيضا أن تأخذ أهداف الكتّاب واحتياجات السياق الثقافي في الحسبان. فالنص، والكاتب، والسياق، والناقد، وكذلك القارئ، يتشكّلون بواسطة النوع. وهذه هي القوة الكاملة للنوع.

وإذا ما كان كل منظري نظرية النوع الأدبي لا يتفقون مع رؤية روزمارين، وموقفها، بسبب تطرفها، فإنهم يشتركون معها في تمييز دور الناقد في خلق الأنواع. طبعًا، يُصنع هذا التمييز من خلال إدراك دارسي الأدب لدور الناقد، فهؤلاء الدارسون هم أكثر قلقًا من مساهمة الناقد الأدبي في الدائرة التفسيرية. بعكس دارسي علم التراكيب الذين يميلون إلى تمييز الكاتب بطرق متشابهة، واستخدام فهمه للنوع في تحديد ما يهمّ في دراسة النوع الخطابي. وعلى الرغم من أن نظرية النوع البلاغي تحتاج لتفسير الموضوعات التي تهمّ النقاد، والكتّاب، والقراء، فإنها تحتاج أيضًا لفهم التضمينات النوعية الموجودة في النص والسياق، وإذن ما كانت نظرية النوع الأدبي تعتمد في وجود النوع على تفسير الناقد وحده، فإن نظرية النوع البلاغي تعارض هذه الرؤية بالضرورة.

ولحسن الحظ أن هناك فهمًا مشتركًا للنوع، فبعض منظري النوع الأدبي يتفقون مع إضافة روزمارين بأن الأولوية في تحديد النوع للناقد. حتى أن كوهين الذي أعطى الكتّاب والقراء دورًا في بناء النوع وتحديد وظيفته، أعطى هو الآخر الأفضلية لدور الناقد أيضًا. ويبدو أن تفضيل كوهين للناقد جاء كنتيجة لاهتمامه الأكبر (وكذلك المنظرين التقليدين للنوع الأدبي) بتمكين النقد الأدبي، وليس نتيجة لاهتمامه بوضع تعريف حصري للنوع. ولاسيما أن كوهين يرى أن الطبيعة الديناميكية للنوع يجب أن تكون لكل المشاركين، ويضاف إلى ذلك أن تركيزه على الوظيفة الجمالية والاجتماعية للنوع يترك مساحة أكبر لوظائف النقد الأخرى. ويظهر لنا بيبي- من بين المنظرين للنوع الأدبي- برؤية مختلفة، إذ يجعل المفهوم البلاغي للنوع يشتمل على الكتّاب، والقراء (بما فيهم النقاد)، والنصوص، والسياقات. وبذلك يحاكي بيبي منظري النوع الوظيفي بصورة مباشرة - إلى حد ما - في تفضيل «استخدام القيمة» كجوهر للنوع، إذ يقول: «يكمن جوهر نوع النص في استخدام قيمته. فالنوع لا يعطينا فهمًا مجردًا أو سلبيًا للمعنى، ولكن يستخدم في الفهم الإيجابي والواقعي» (ص ١٤؛ التركيز على الأصل). إن استخدام القيمة الذي وصفه بيبي مألوف بشكل كبير في المفاهيم البلاغية الحديثة للنوع، التي تتضمن وظائف الأنواع التي تخدم قراءها والسياقات التي يعدونها: «فالاختلافات النوعية ترتكز على استخدام القيمة في الخطاب بدلاً من محتواها، وملامحها الشكلية، أو قواعدها الإنتاجية»(ص ٧). ويذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، عندما احتج قائلاً: منذ أن أصبح استخدام القيم أمرًا ضروريًا من الناحية المجتمعية، أصبحت الأنواع (ونظرية النوع الخطابي) أيديولوجية بالضرورة (ص ١٤-١٥). وفي دراسة تفصيلية له عن كيفية تطور كتابة الرسائل بالأدلة إلى روايات، مثل رواية «باميلا» لـ صموئيل ريتشاردسون Samuel Richardson وغيرها، يحتج بيبي بأن الأدلة أصبحت تمتلك الوظائف، واستخدام القيم، ولم يعد «فن الكتابة والإملاء ars de dicta» الأصلي ينجز ذلك لأجل طويل، لذلك تمَّ تطويره بصورة مختلفة لكي يحقق وظائف هذا النوع:

فيجب على الكتيب البلاغي أن يتماشى مع الظروف السياسية والاجتماعية لقرائه، ويجب عليه أن يمثل كاتب الخطاب لكي ينتج خطابًا جيدًا. بعبارة أخرى، من أجل تحقيق، أو بالأحرى، تفسير وظيفة هذا النوع يجب نقله، ويجب أن يفعل شيئًا

آخر خارج حدود نوعه، يجب أن يصبح أدبيًا، وأن يُنشئ خطابًا خياليًا مفرطًا. وعند القيام بذلك، يصبح فن الكتابة والإملاء شيئًا آخر غير نفسه (ص ١١٠).

على الرغم من أن بيبي يظهر وحيدًا من بين منظري النوع الأدبي في تحديد الأنواع طبقًا لاستخدامها القيمة، فإنه يرى أنه ليس بمفرده في هذا الرؤية لأنها رؤية مشتقة من التغيير الاجتماعي والسياسي للمجتمع، ويحتج بأن نظريات النوع البلاغية مبنية على الوظيفة الواقعية التي يمكن أن تشكّل الأنواع الأدبية كذلك. في الحقيقة إن الجزء الأكبر من كتاب بيبي يدل على انتقاده للنوع الأدبي المعتمد على الرؤية البلاغية والوظيفية للأنواع الأدبية. ويبدو أن الدراسات الثقافية - بشكل عام - تتجه إلى استيعاب نظريات النوع البلاغية أيضًا؛ لأنها تعتمد على الفهم البلاغي لكيفية استخدام المشاركين «النصوص» في السياقات الثقافية، وكيفية تشكّل النصوص والمشاركين بواسطة السياقات. مثل هذه الدراسات النوعية المفصلة كدراسة جانيس راداوي Janice Radway للنوع الرومانسي، التي ترى فيها أن الأدب يقوم بوظائف معينة لقرائه، بالإضافة إلى أن الدراسات الأخرى المخصصة لدراسة الأنواع الأدبية تعمل - على الأقل - كمرجع لما يجب أن تفعله الأنواع لقرائها وللمجتمع. مثل هذه الدراسات الأدبية الحديثة تؤكد الطبيعة الأيديولوجية للأنواع أيضًا - كما يفعل بيبي - مما يجعل من السهل أن نرى وظائف أيديولوجية معينة للأنواع الأدبية. وبالنسبة لنظرية النوع لا يتطلب الأمر لكي تحيط بكل من الأنواع الأدبية والبلاغية أن يتخلى منظرو الأدب عن اهتمامهم بمنظور الناقد للأدب. فبدلاً من فهمنا للنوع من خلال تركيزنا المنفصل على الناقد أو على الكاتب يمكننا أن نفهم نوع الخطاب من خلال تركنا مساحة لتركيز كل منهما على الآخر، وتنمية المفاهيم المكملة لكل منهما.

أسئلة مختلفة، وأجوبة متماثلة: المطابقة، والتباين، وتقييم النوع

ثمة فرق آخر يمكن استيعابه لتأكيد هذه النظرية المشتركة للنوع، وهو التأكيد على مطابقة التوقعات النوعية أو التباين عنها، فأينما سعى منظرو النوع البلاغي لبحث النصوص التي تجسد خصائص النوع غالبًا، بحثوا في مطابقة الكتّاب للأعراف النوعية، ودرسوا دور القراء في تعزيز التوقعات النوعية، كما أنه من المرجح أن يسعى منظرو النوع الأدبي في بحث النصوص التي تكسر قواعد النوع لإعلاء قيمة الكتّاب الذين ينتهكون الأعراف النوعية، ويعملون كقراء لتعزيز القراءات النوعية غير التقليدية. وغالبًا ما يعجبون بالمؤلفين العظماء بسبب «تجاوزهم» للأعراف النوعية، وبهذه الطريقة يتسع العالم الأدبي. وقد أُعجبوا بالمؤلفين المحدثين (مثل: لورا اسكيفيل Laura Esquivel، أو جابرييل جاريسا ماركيز Gabriel García Márquez)، وبعض المؤلفين القدامى (مثل: لورانس ستيرن Lawrence Sterne في روايته «تريسترام شاندي») بسبب مقاومتهم للتجنيس الأيديولوجي، وفي كثير من الأحيان من خلال «الاستيلاء» على أنواع متعددة، مما يعطينا المزيد من الأنواع الهجينة. ويجب على نظرية النوع البلاغية أن تكون قادرة على التعامل مع التنوع المرغوب فيه ضمن الأنواع الأدبية المتكونة عن طريق الكتّاب البارعين، وكذلك إتقان المطابقة النوعية بواسطة الخبراء، والأخطاء الموجودة في الأنواع البلاغية المتكونة من جانب المبتدئين.

ويجب ألا يشكل وصف الاختلاف في النصوص الفردية أية مشكلة لنظرية الأنواع البلاغية. فأساليب النقد البلاغي موجودة بالفعل لمعالجة تأثير البلاغة في براعة المتحدثين (مثل: الخطابات الأولى للرؤساء، أي خطابات التنصيب)، والأساليب التي تتوافق مع أساليب النقد الأدبي وتتعاون معها. وحتى نقيم بشكلٍ كاف نصوص الحياة اليومية،

وضّح منظرو النوع البلاغي أن هناك حاجة إلى تبني تعريفًا للنوع يشمل الاختلاف وكذلك التشابه، والتنوع وكذلك توحيد المعايير، والإبداع وكذلك المطابقة (انظر، فريدمان، وديفيت، وكريستي: «المعيار»). فمنظرو النوع يحتاجون أن يروا النوع (على حد سواء/ و)، بدلاً من (إما/ أو)، ليشمل كلاً من المطابقة والمقاومة، والمتوقع والمدهش، حتى نستطيع تقييم الأنواع الأدبية والأنواع البلاغية، تلك الأنواع التي تشمل كلاً من المعايير والتباينات: فنحن نحتاج إلى وصف النصوص الأدبية والبلاغية التي تنسخ وتقاوم أنواعها أيضًا، والحاجة أقوى للجمع بينهما من جانب نظرية النوع، هذه النظرية التي ترى أن في كل نص وفي كل نوع يوجد كل من التشابه والاختلاف.

حتى الآن كل النصوص في المكانة التي تجعلها تتوافق مع الأعراف النوعية، ولكن ليست كل الأنواع متشابهة في المكانة التي تشجعها على المطابقة والتباين. فبعض الأنواع الأدبية ينظر إليها على أنها تقليدية إلى حد كبير مع توقعات محددة بدقة، مقارنة مع أنواع أخرى محددة بدرجة أقل منها دقة، مثل مقارنة الهايكو والسوناتات بالشعر الحر، ومقارنة المسرحيات الأخلاقية بمسرح اللامعقول، ومقارنة الروايات البوليسية بالروايات الأدبية. وعلى الرغم من أن كل هذه الأنواع الأدبية يمكن أن تُرى في ضوء نظرية النوع الحالية، فإنها يجب أن تشمل كلاً من المعايير والتباينات، وأن تترك مساحة للاختلاف الذي من الممكن أن يظهر بشكل أكبر في بعض الأنواع الأخرى. ويمكن أن يُقال الشيء نفسه على الأنواع البلاغية، فتوقعات مختبر التقارير أكثر تقريرًا بشكل محدد من تلك الأوراق البحثية، والملخصات أكثر تحديدًا من الخطابات التطبيقية، والوفيات أكثر تحديدًا من خطابات الاستقالة. وعلى الرغم من أن هذه المقارنات غير محدودة، فقد نُظر بعين الاهتمام للمستويات المختلفة للتوقعات في الأنواع البلاغية بشكل أقل اهتمامًا من الأنواع الأدبية، ومن ثمَّ يجب على نظرية النوع البلاغي أن تفيد من درس هذه المستويات، ودرس تأثيرات أكثر التفصيلات أو أقلها على الكتّاب والقراء.

فحتى داخل النوع الواحد «يكسر» بعض الكتاب الأعراف النوعية، أو «يتحدّوها» أكثر من غيرهم. وهي حقيقة غالبًا ما لوحظت في الدراسة الأدبية أكثر منها في الدراسة البلاغية. فمقالات جين تومبكنز Jane Tompkins الصحفية تتضمن الصوت الشخصي والخبرة، وكذلك تجارب هيلين سيكسو Hélène Cixous مع نموذجها العلمي الخاص بها. وفي الأوساط الأدبية، غالبًا ما تنقل مثل هذه التجربة الكاتب إلى مرتبة أدبية أعلى. فكلٌّ من جون جريشام John Grisham، وجون إيرفينج Irving John يكتبان الروايات، لكن أحداهما يطلق على رواياته عادة الرواية المعادلة، والآخر يطلق على رواياته الرواية الأدبية. وهناك من الكتّاب من «يلعبون» بالتوقعات النوعية بشكلٍ كاف، لدرجة أنهم ينقلونها من نوع إلى آخر. فالروايات المعادلة وُصِفَت كروايات بوليسية على سبيل المثال، لكن هذه الروايات البوليسية تذهب إلى ما وراء الصيغة التي عُدّت كروايات (قارن الرواية البوليسية «القط الذي...» لـ ليليان جاكسون براون Lillian Jackson Braun برواية «اسم الوردة» لـ إمبرتو إيكو Umberto Eco).

واختلاف الأوضاع الأدبية يشير إلى مسألة أخرى تمَّ تأكيدها بشدة في نظرية النوع الأدبي، لكن تجاهلتها بشدة نظرية النوع البلاغي. وهي تقدير قيمة الأشكال المتباينة والأنواع المختلفة، فالتباين النوعي داخل النصوص الأدبية يكون أكثر قيمة بشكل كبير من التشابه في بعض الأحيان، وتبدو قيمة العمل الأدبي في التقريب الكلي من حيث تباين العمل فيما فعله الآخرون، ومقاومته لما هو متوقع. إن القيمة الأدبية تكون أكثر تعقيدًا من قيمة

المفاجأة البسيطة، والدرجة التي تقدر ما هو غير متوقع في الأدب قد تتغير بالتأكيد مع مرور الوقت أيضًا. ومع ذلك، فإنَّ القيمة العظمى للأدب تكون قيمة نموذجية في بعض الدرجات بسبب أصالتها وجدّتها. ونظرية النوع البلاغية الحالية يمكن أنْ تظهر الكيفية التي يعطي النوع بها القدرة على الإبداع، ولكن دراسة الأنواع الأدبية تظهر أنَّ ذلك سيحتاج أيضًا إلى شرح الكيفية التي يكون بها لهذا الإبداع قيمة، والسبب أيضًا.

إنَّ التحدي الذي يواجه نظرية النوع ليس فقط في حساب حقيقة تنوع التوقعات النوعية أو تقييماتها المختلفة، على الرغم من أن هذا التحدي لوحده هو أمر أساسي. والتنوع يُقيّم بطريقة مختلفة، في أوقات مختلفة، وفي سياقات مختلفة، وحتى في وقت واحد، وسياق واحد؛ لأنَّ التنوع كله لا يُقيّم بالطريقة نفسها. يضاف إلى ذلك أنَّ النظريات الجمالية التقليدية، والنظريات الاجتماعية الحديثة، وفن تعليم النقد، والدراسات الثقافية، كل هذه النظريات تظهر التزامًا بالمساعدة في توضيح هذا التقييم المختلف، وكل منها يساعدنا في فهم القيمة بوصفها بناءً ثقافيًّا. وقد تكون المنظورات الحديثة عن الأيديولوجيا، والتخصيص، والمقاومة مفيدة إذا كان ينظر إلى التباين النوعي على أنه مقاومة نوعية. فكما يلاحظ بيبي، «إذا كان النوع شكل من أشكال الأيديولوجيا، فإن الصراع ضد النوع أو الانحرافات عنه يكون صراعات أيديولوجية» (ص ١٩). والدراسات التفصيلية للأعمال الأدبية الخاصة يجب أن تكون منصبة على سياقاتها الثقافية بحيث تكون قادرة على أنْ تكشف علاقات القوة، والأيديولوجيات السائدة، والتوقعات النوعية، تلك التي تؤدي إلى تقدير قيمة التباينات الخاصة، ويجب أن تكون الدراسات التاريخية المقارنة قادرة على إظهار كيف أنَّ تلك العلاقات، والأيديولوجيات، والتوقعات تتغيّر عبر الثقافات المختلفة والعصور المختلفة إذ تقيّم التباينات المختلفة بشكل مختلف. بعبارة أخرى، إنَّ إعادة التعريفات الحالية بخصوص قيمة الأدب، ينبغي أن تؤدي أيضًا إلى فهم أفضل لقيمة التباينات النوعية والمعرفة النوعية كثقافة أساسية.

ومثل هذه المفاهيم المتعلقة بالقيمة نادرًا، ما تُثار في نظرية النوع البلاغية، لأنها ترى أنه ليست هناك أهمية للأسئلة التي تتعلق بالقيمة، ولعل هذا ما يجعلها غير قادرة على الاستمرار في مواجهة الأدوار الحديثة للمنظورات النقدية عن النوع (انظر، فريدمان وميدواي: «دراسات تحديد موقع النوع»). وعلى الرغم من أن بعض منظري النوع البلاغي تناولوا نقد الأنواع في دراستهم، وكان موقفهم الوصفي أو التاريخي الأكثر شيوعًا في دراسة الأنواع، فإنَّ هذا الموقف هو الذي أسهم كثيرًا في فهمنا لكيفية عمل الأنواع، لكن هذا الموقف الآن لا يجب أنْ يزداد عن طريق أكثر المواقف النقدية. وربما مثل هذا الإهمال للقيمة يعكس تركيز بعض منظري النوع البلاغي على كتابة المبتدئين، سواء أكانوا طلابًا أم موظفين في وظائف متوسطة الدخل. فالتعامل مع النصوص غالبًا ما يكون له قيمة قليلة جدًا بالنسبة لهم، والتعامل مع الانحرافات النوعية ينظرون إليه في كثير من الأحيان على أنّه «أخطاء»، ومثل هؤلاء الدارسين غالبًا ما قاوموا المفاهيم التقليدية للقيمة لكي يدعوا أهمية أهداف دراستهم. وعلى الجانب الآخر، يعمل دارسو النوع مع الأنواع الأكاديمية، والهيئات، والمنظمات التي تهدف في المقام الأول إلى وصف عمل الأنواع غير المألوفة وفهمها بشكل كامل، أو وصف تاريخ الأنواع المألوفة. ومن الأمثلة البارزة، ما طرحه بزرمان في كتابه «تشكيل المعرفة الكتابية» لوصف سمات المادة التجريبية في العلوم الإنسانية وتاريخها، وجون سويلز John Swale عمل على وصف المادة البحثية للدارسين الذين تعدُّ اللغة الإنجليزية

بالنسبة لهم لغة ثانية خصوصًا. إنَّ اكتشافات مثل هذا البحث النوعي يعرض المرحلة الحالية لأنواع من التشابكات التي تنهض بالأنواع الأدبية، بما في ذلك تشابكات القيمة. فنظرية النوع الخطابي تعالج بالفعل القواعد النوعية في المجتمعات التي تستخدمها؛ وهذه التشابكات يمكنها الآن أن تكون إلى حد ما بارزة بواسطة الكيفية التي يقيّم بها المستخدمون الأنواع. ويأخذ منظرو الأنواع على نحو متزايد دراسة المنظورات النقدية للأنواع، بما فيها دراسة كيفية الحفاظ على الأنواع أو تعزيز قوة العلاقات بينها، وكيفية تشكيّل رؤى العالم، وهو ما يؤدي بسهولة إلى تفسيرات للقيمة النوعية في ضوء القيم المجتمعية. وتطور مفهوم مجموعات النوع (الذي اقترحتُه ووصفتُه في عام ١٩٩١، والذي استخدمه بزرمان عام ١٩٩٤ في بحثه «الأنظمة») يمكن أن يحيط بشكل مثمر بالتفاضلات بين الأنواع الموجودة داخل تلك المجموعات، وبالتالي بعض الأنواع ستُقيّم بشكل مبالغ فيه عن غيرها. على العموم، جودة القيمة يمكن أو ينبغي أن تضاف إلى جودة الأنواع التي عالجها منظرو النوع، وينبغي أن تكون جزءًا من الأفعال الاجتماعية والبلاغية للنوع.

أسئلة مختلفة، وأجوبة مختلفة: الوظيفة، والمجتمع، ووضع النوع.

حتى الآن، ذهبتُ إلى أن هذه الأسئلة النموذجية المثارة في دراسة الأدب يمكن معالجتها في نظرية النوع البلاغية عادةً، على الرغم من أن هذا التأكيد لن يرضي كل منظري الأدب، ولن يرضي التوسع الكبير في نظرية النوع القائمة دائمًا. إن الأسئلة التي أثرتها حسب نظرية الأدب عن طبيعة النوع، هي أسئلة موجودة بصرف النظر عن رأي الناقد البلاغي، وأهمية التباين النوعي وتقديره، والاختلافات في كيفية تقييم الأنواع في أوقات مختلفة، هي الأسئلة التي تثري نظريات النوع البلاغية بل يمكن أن تؤدي إلى مجالات مهمة في البحث. ومع ذلك، عندما يصير العكس وعندما تعدُّ الأجوبة أدبية مع أنها متعلقة بأسئلة النوع البلاغي، فإن الأجوبة لن تأتي بسهولة دائمًا. وخصوصًا، أن نظرية النوع البلاغي تثير سؤالين، هذان السؤالان ستكون إجابتهما عن الأدب فقط بالغة الصعوبة، وهما: ما هي وظائف الأنواع الأدبية؟ وما المجتمعات التي تخدم الأنواع الأدبية؟

وإذ لم يتمكنوا من إيجاد طريقة للادعاء بأن الأنواع الأدبية تختلف أساسًا عن الأنواع البلاغية، فإن نظرياتهم ستتطلب الارتكاز على الجانب الوظيفي للأنواع الأدبية، وأيضًا، أن يكون الموصوف داخل شروط وظائفها إلى مستخدميها. وإذا كانت أنواع من العلماء ينجزون عملهم، فما العمل الذي يحققه الأدب؟ ولماذا مجموعة من المستخدمين؟ ولاسيما أن وظائف الأنواع الأدبية قد نوقشت منذ فترة طويلة. وبعضهم، مثل باختين، جادلوا عن وظيفة النوع الجمالية للأدب ككل. ولم يكن السير فيليب سيدني Sir Philip Sidney وحده في تعيين وظائف الأدب بأنها «للتعليم وللمتعة» (ص ١١). وبشكل أكثر دقة إلى حد ما يميز أرسطو بين المأساة والملهاة، وليس فقط من خلال اختلاف موضوعهما ومستوى اللغة فيهما، ولكن من خلال اختلاف تأثيراتهما على القراء التي تخدم وظائف مختلفة لهم أيضًا. وقد حارَ كثيرٌ من دارسي الأدب من قوة وظيفة المأساة على القراء الذين يشعرون بالحزن بسبب قراءتهم إياها، وبعض افتراضات لتطهير المشاعر أو إعادة الطمأنينة لهؤلاء الناس الذين يكونون في أسوأ الظروف. واستكشف آخرون وظيفة السخرية في الملهاة، وربما في النوع الكلاسيكي مع تداعي المعاني الأسهل مع الوظيفة. والأكثر صعوبة أن وظيفة الشعر أصبحت مرتبطة بقراء الشعر أو القصيدة الغنائية، وغالبًا ما لجأ الدارسون إلى الوظيفة التعبيرية: فالشعر يعبر عن أعمق أفكار القراء وأحاسيسهم ويساعد القراء

على التبصرة بعوالمهم. وبما أن المناقشة تتحرك من الأنواع الكلاسيكية إلى بعض ما يسمى بالأنواع الفرعية (السوناتات، المونولوجات الدرامية، والروايات) فإن الوظائف في الأنواع الأدبية تكون موصوفة بشروط أكثر خصوصية. فالسوناتات تمجد الحب، والمونولوجات تمكّن الشاعر من التعليق على تصورات المتكلم، والروايات تعطي تعليمات للحالة الإنسانية. والمزيد من التوضيحات الأخيرة وسياقها الثقافي يشرحان وظائف الأدب المشتملة على وصف رادواي فيما يتعلق بالرومانسيات التي تمكن قراءَها من الانفصال عن التزاماتهم العائلية، وتؤكد مجدداً اعتقادهم في العلاقة النوعية المتباينة. وعلى الرغم من أن طبيعة الوظيفة الأدبية أبعد ما تكون عن الاستقرار؛ لأن منظري الأدب يفترضون أن الأدب يجب أن يكون وظيفيًّا، لذلك يجب أن ينظر إلي الأنواع الأدبية هكذا، كما أن تملكها للوظائف لا يبدو أنه سيكون عقبة أمام نظرية النوع العامة.

ووفقًا لنظريات النوع البلاغية، توجد وظائف نوعية لجماعة المستخدمين للنوع، وتمّ تحديد كل من القراء والكتّاب والجماعات على نطاق ضيق جدًا من سويلز، وعلى نطاق أكثر اتساعًا من هؤلاء المنظرين أمثال بيركينكتر وهكن أو راسيل. وحتى وقت قريب، كان معظم منظري النوع البلاغي ينظرون إلى جماعة النوع على أنها مجموعة متماسكة نسبيًّا، ومعروفة حتى مع أنها تحتوي على مبتدئين وخبراء، في حين أن الجماعات الأدبية لا يمكن تحديدها بسهولة. ودراسة رادواي عن الرومانسية ومسلمات أرسطو عن تأثيرات عرض المأساة والملهاة كذلك، وكيف - إلى حد بعيد- يمكن ربط الوظيفة النوعية بمجموعة القراء النوعية، فيما يتعلق بالأنواع الأدبية وبالأنواع البلاغية كذلك. كما يلاحظ رادواي، مع ذلك، أنها حتى تبحث عن عدد قليل من القراء فقط، وعن نوع واحد للقارئ فقط. فقراءة الأمهات للرومانسيات في المنزل في حين ينام أطفالهنّ أو يذهبون إلى المدرسة، ليست نفسها قراءة السكرتيرات للرومانسيات على مكاتبهنّ في أثناء تناولهنّ الغذاء أو في المترو وهنّ يتوجهنّ للعمل. وبالمثل فإن القراءة المحسنة لـ نيويورك في مجلة نيويوركر ليست هي قراءة الجمهور نفسه، كما قال الشاعر نيويورك عن قراءة القصيدة نفسها. وأكثر من ذلك فإن هاوي المسرح على أرضية الكرة الأرضية ليس هو الجمهور نفسه لباحث شكسبيري يدرس مخطوطة هنمان المجمعة. مع مثل هذه الجماهير المتعددة، يمكن أن يتمّ وصف النوع الأدبي من حيث مجموعاته من المستخدمين فقط، إلا إذا وصفها المجتمع دائما في مصطلحات متعددة، فالقصائد يقوم بقراءتها شعراء آخرون، ومحررون، وقراء مثقفون يتطلعون إلى التطور الثقافي. والأنواع البلاغية أيضًا يمكن أن تستفيد من تعلق الطوائف المتعددة، وتداخل الجماعات، فتتمّ قراءة مذكرات الأعمال من قِبَل الجمهور المحدد في سطر العنوان، وربما من الموظفين، ومن الزملاء الكتّاب ومن أرباب العمل، ومن أي شخص آخر من الذين يتمّ إعادة توجيه المذكرة إليهم. أما الدارسون الذين يدرسون الأنواع البلاغية النموذجية المحددة يقومون بتحليل وضعها المعقد، لحساب كل من مذكرة الأعمال والقصيدة الأدبية؛ وذلك لأننا في الإنجليزية نسعى دائمًا إلى تعقيد فهمنا للجمهور وللوظيفة، لصالح الأنواع سواء الأدبية أو البلاغية، وفي الحالات البلاغية التي تكون متعددة ومعقدة.

كلٌّ من النوعين - الأسئلة حول الوظائف، وحول جماعات الأنواع الأدبية- قضية بالغة الصعوبة، فجزء منها بسبب النوعية المشتركة لبعض الآداب، إذ يقوم بقراءتها جماهير متعددة في أوقات مختلفة وأماكن مختلفة، بصرف النظر عن وضعها الأوّليّ والمجتمعي. وما كان يمكن أن يوصف في الماضي بـ«التعالي» أو «الكونية» يسمح لبعض الأعمال الأدبية أن تكون ممتعة تمامًا بغض النظر

عن المواقف البلاغية الأوليّة والملابسات الثقافية التي أنتجتها لأول مرة، وأيضًا، بالنسبة لبعض الأنواع الأدبية، يبدو أن هذا التعالي وهذه العالمية أصبحا جزءًا من وظيفتها.

استطيع أن أترك السؤال الآتي لدارسي الأدب والنقاد الثقافيين للإجابة عنه، لماذا تجذب بعض الأعمال الأدبية القراء في وقت متأخر وغيرها من الأعمال لا تتجاوز وقتها؟ بالتأكيد إن الكثير من الأسئلة مثل: لماذا تتمّ قراءة أعمال أدبية في وقت معين بغض النظر عن ظرفها المحلي؟ وكيف؟ يمكن الإجابة عنها بدراسة تاريخية أو بدراسة في النقد الثقافي. فالقراءة المختلفة للجماهير تمَّ تطويرها في فترات تاريخية مختلفة، بسبب اختلاف «الأذواق» الأدبية، والضغوط التجارية المختلفة للعمل لتشجيع قراءة بعض الأعمال، حتى إذا كانت بعض الأنواع أعلى من غيرها. إن قضايا القيمة التي أثيرت من قبل في هذه المقالة هي التطوير ثقافيًا وتاريخيًا، والتأثير لمعرفة ما يثير عملية القراءة؟ وكيف؟ وفي الواقع فإن بعض الأعمال الأدبية مازالت تُقرأ بالرغم من أنها مكتوبة منذ قرون، ويمكن تفسيرها من الناحية الثقافية والتاريخية بدون الإحالة إلى نظريات النوع.

وعلى الرغم من هذه الحقيقة بسيطة فإنها لا تزال تشكّل صعوبة لنظرية النوع؛ لأن الأنواع الأساسية هي نماذج متواترة للمواقف. فعندما تتمّ قراءة الأعمال الأدبية بعد كتابتها بقرون، فذلك لأن الظرف الذي أنتجها قد تغيّر. وحتى لو استطعنا أن نربط الوظيفة والمجتمع بالنوع الأدبي، وكما ناقشت آنفًا نحن نستطيع، هل ندعي أن هذه الوظيفة وهذا المجتمع مكثا دون تغيّر قرونًا لاحقة؟ فالمأساة الشكسبيرية كُتبت ضمن النوع الدرامي في زمنها، وتُقرأ اليوم ضمن النوع الدرامي الذي تغيّر بالفعل، لاسيما أن الأنواع كلها تتغيّر مع مرور الوقت استجابة للظروف المختلفة. ونحن نقرأ اليوم مقالة صموئيل جونسون Samuel Johnson ضمن مجموعة مختلفة من التوقعات التي يملكها قراؤه المعاصرون حول مقالاته. بالطبع نحن نعترف أيضًا أن قراءتنا للمسرحية الشكسبيرية ليست بسهولة كما هي التجربة نفسها في مشاهدة مسرحية لفريق الجراوندلينجز في القرن السابع عشر، أو أن قراءتنا لمقالة جونسون لا تتطابق مع كيفية قراءة العشارين لها. لذا تقترح نظرية استجابة القارئ أن القراء يعيدون إنتاج النصوص ضمن سياقاتهم الخاصة، ومثل هذا التفسير يتلاءم بسهولة مع نظريات النوع البلاغية. حتى الآن لا نزال نقول بأننا نقرأ النوع نفسه عندما يكون موصولاً بحزم بالوظيفة البلاغية ووضعه البلاغي، إذن النوع نفسه يجب أن ينظر إليه بوصفه مختلفًا مع أنه ذو تجربة، وبغض النظر عن وظيفته الأوّليّة وظرفه. وتؤسس كاثرين ف. شيرر Catherine F. Schryer اكتشافًا مهمًا لمنظري النوع البلاغي، مفاده أن الأنواع ليست مستقرة أبدًا، إنها دائمًا تتغير بالفعل استجابةً للمواقف المختلفة، وأنها تكوّن ما أطلقت عليه «الاستقرار في الوقت الراهن». فمن أدلة وجود النصوص الأدبية هو قراءتها في أوقات لاحقة وتحت ملابسات مختلفة، وأودُّ أن أضيف أن الأمر لايقتصر على أنواع معينة ولكن حتى الهوية النوعية للنصوص الخاصة لم تستقر إلى الآن.

وثمة حقيقة أخرى بسيطة وواضحة حول العديد من الأنواع الأدبية تُعقِد تمسّكنا بوظيفة الأنواع ووصفها. إن جزءًا من وظيفتها هو تجاوز حالات محددة، فعلى الرغم من أن وجهات النظر الجمالية للأدب تؤكد ترابطها مع الظرف المحلي فإن بعض الأنواع الأدبية تذهب إلى ما وراء الظرف المحلي، بطريقة لا تذهب إليها مذكرة الأعمال. نعم، نحن نستطيع قراءة مذكرة الأعمال على أنها جامعة، لكننا لن نقرأها كمذكرة أعمال؛ لأننا سنقرؤها بوظيفة مختلفة وبسياق مختلف. وبعد، فإن الأنواع الأدبية تشتمل على حركة تذهب إلى ما وراء الظرف الخاص

بها كجزء من وظيفتها. فعلى سبيل المثال، الشعر الذي يُكتب للاحتفال بأحداث معينة لا يزال يكافح لـ«تجاوز» تلك الأحداث، فقصيدة مايا أنجيلو Maya Angelou، التي كُتِبَتْ في حفل تنصيب الرئيس كلينتون Clinton، تتحدث عن الأوضاع الكبيرة، والقضايا الإنسانية، وليس عن الوضع المحلي فقط؛ لأن هذا ما يفترض أن يقوم به هذا النوع من الشعر. بالتأكيد تقع بعض الأنواع الأدبية في المحلية بشكل مكثف (تبدو مقطوعات الأداء مثالاً واضحًا لذلك)، على الرغم من أنها يمكن أن تُقرأ بشكل مختلف من أجيال لاحقة. فعند قراءة الأعمال الأدبية في ظروف مختلفة نستطيع أن نقول أنها أصبحت مشاركة في أنواع مختلفة، ولكن ما من أعمال كالشعر مثلاً، تبدو أنها تشتمل على الجماهير والسياقات اللاحقة منذ البداية.

وفي الحقيقة، هناك بعض الأنواع الأدبية التي تبدو كما لو أنها تسعى جاهدة لتجاوز وضعها المحلي، فالعناوين الافتتاحية ترافق القصائد الافتتاحية، وتتحدث عن القضايا الإنسانية أيضًا، وتسعى لخلق أفعال تذهب إلى ما وراء أوضاعها المحلية، والتحدث إلى أجيال لاحقة. والمقالات العلمية، لمثال مختلف تمامًا، تتحدث لقراء المستقبل أيضًا، في محاولة منها للإسهام في المجال الذي سيستمر إلى ما بعد حياة كاتبها. والتجاوز، بعبارة أخرى قد لا يكون في العديد من الحقائق عن الأدب كله بوصفه عنصرًا من عناصر السياق لبعض الأنواع، سواء الأنواع الأدبية أم البلاغية. إذن يحتاج تمسكنا بوظيفة كل من الأنواع الأدبية والبلاغية وسياقهما إلى تفسير مرن. ففي حين يمكن وصف الأنواع في فترات من حيث وظائفها داخل المجتمعات استجابة لحالات بلاغية معينة، فإنه يجب على أدلة بعض الأنواع الأدبية أن تذكرنا بالسماح لتلك الوظائف والسياقات أن تشتمل ليس على الماضي فقط بل على المستقبل أيضًا.

أسئلة جديدة، وأجوبة جديدة:
النوع بين الإفراد، والتعدد، وعدم الاستقرار

على الرغم من أن الأسئلة التي أثيرت من جانب الأنواع الأدبية تختلف في بعض الأحيان عن تلك التي أثارتها الأنواع البلاغية، فإننا نستطيع - وقد ناقشت ذلك - تطوير الأجوبة التي تثري فهمنا لكل من نظرية الأدب ونظرية النوع الخطابي، وهذه الأجوبة عن الأنواع الأدبية تستطيع أن تعقد فحصنا للأنواع البلاغية وتفسره أيضًا. لاسيما أن هذا الفحص لنظرية النوع الأدبي يثير عدة احتمالات جديدة لنظرية النوع البلاغية، مثل: التركيز على التباين داخل نصوص بلاغية معينة؛ ودراسة النصوص البلاغية كما لو أنها شاركت في أنواع متعددة بدلاً من أنواع فردية؛ والنظر في ما إذا كانت الأنواع البلاغية قد تكون أكثر تعقيدًا، وذات وظائف متعددة وحالات متنوعة؛ بالإضافة إلى معالجة مسائل القيمة داخل الأنواع أو بينها.

وبما أن الأعمال الأدبية تمّت دراستها منذ فترة طويلة من ناحية خصائصها أكثر من سماتها المشتركة، فإن دراسة الأنواع الأدبية يعوقنا بشكل كبير عن التوقف على أوجه التشابه وتوجهنا إلى الاختلافات، وهذه الاختلافات إما أن تكون داخل النص الواحد حسب توقعاته النوعية أو تكون داخل النوع الواحد حسب باقي الأنواع الأخرى. وقد عالجت نظرية النوع البلاغية الاختلاف النوعي كما في نظرية «تنس Tennis» لفريدمان، التي تجادل لتحديد الأنواع في مجموعات من حيث إنها إذا لم تكن كذلك فماذا تكون؟ وفرانسيس كريستي Frances Christie يفسر كيف تكون الأنواع قادرة على الاختيار والتقيّد كذلك؟ وحجتي عن النوع تشبه معيار اللغة الذي يشمل التباين والتوحيد كذلك. وعلى المستوى العملي أيضًا درس النقاد البلاغيون أعمال بلاغية معينة، لاسيما المميزة منها؛ لكي يبينوا كيفية استجابة الناقد البلاغي إلى

الوضع بطرق جديدة، وكيفية بُعد النص عن المتوقع أو المعتاد، أو ماهية الاستراتيجيات والأساليب البلاغية المعينة المستخدمة. بشكل عام، يتعامل أصحاب نظرية النوع البلاغية مع أعمال بلاغية معينة عادةً كأمثلة على التوقعات النوعية بدلاً من النصوص الفردية ذات الصفات الفردية. وعادةً، يتمّ فحص نماذج متعددة من النوع الواحد من أجل فهم الأعراف النوعية، ولتتبع التغيير النوعي، أو لتبين الأسس الأيديولوجية له. كما يتمّ فحص الأعمال الأدبية المكتوبة من خبراء لإثبات توقعاتهم النوعية أو انسجامها الفعال مع الأنواع القديمة والجديدة؛ والأعمال الفردية المكتوبة من الطلاب أو غيرهم من المبتدئين يتمّ فحص توقعاتها النوعية التقريبية أو انسجامها غير الفعال مع الأنواع الجديدة أو المتعلمة. واسمحوا لي أن أضرب لكم مثالاً من خلال الكشف عن التحديدات في بحث خاص لي. عندما سعيتُ في بحثي «التناص» لدراسة الأنواع التي كتبها محاسبو الضرائب، جمعتُ أعمالاً معينة كتبها محاسبو الضرائب من أجل إنشاء طبقات المشاركين النوعية، ولمعرفة ما يمكن أن أقوله حول كيفية عمل نماذج من هذه النصوص في هذا المجتمع. فدرستُ أعمالاً معينة من أجل معرفة كيفية عمل الأعراف النصية الخاصة، على سبيل المثال الاقتباس من المصادر، في هذا النوع. ولم أدرس أي أعمال معينة من أجل أن أرى كيفية استخدام هذا الكاتب المعين توقعات هذا النوع وينوّعها عمليًا. ولم أدرس عملاً معينًا لفهم أهمية الاختلافات حسب التوقعات النوعية في هذا العمل. فالتركيز على المطابقة والسمات المشتركة والتوقعات النوعية يخدم نظرية النوع البلاغية بشكل جيد، ويساعدنا على تطوير فهم أفضل لكيفية عمل الأنواع مع مشاركيها، وينبغي أن يستمر في خدمة نظرية النوع أيضًا. إن دراسة الأنواع الأدبية بالإضافة إلى الأنواع البلاغية يجب أن تذكّر الدارسين أن هذه الأعمال الخاصة تكون أكبر من تمثيلها للتوقعات النوعية دائمًا.

وفي حين نعيد فحص الأعمال البلاغية بسبب تنوعها وكذلك تطابقها، فإن نظرية النوع الأدبية تذكرنا أيضًا بتعدد الأنواع في أي نص تشارك فيه. وفي الحقيقة، ينبغي على الرؤى الأدبية- مثل رؤية بيبي- أن تذكّر البلاغيين والإنشائيين أن يكونوا على حذر في أثناء تحديد أي نص بشكل وثيق بنوع واحد. فلو أن الأنواع تمّ تحديدها في ضوء ما ليست عليه وكذلك ما هي عليه، عندئذ ستشارك كل النصوص في تعدد الأنواع، وممكن أن يفهم ذلك بشكل أوضح في ضوء أكثر من نوع، وإلى حد ما، فإن الرؤى البلاغية للنوع اعترفت بالحاجة إلى عمل مقارنة للنوع. فقد لاحظ الدارسون كيفية استدعاء بعض الأنواع أنواعًا أخرى، وكيفية تقديم مقترحات لتوليد استجابة الأنواع، وفحصوا مجموعة كبيرة من الأنظمة العاملة أو مجموعات الأنواع أيضًا. وعلى سبيل المثال، فإنني في بحثي عن الأنواع المستخدمة من محاسبي الضرائب وجدتُ أن هذه الأنواع تعمل داخل مجموعات النوع، والتي تستخدمها مجموعة ما لإنجاز أهدافها في هذه الحالة، وعمل المحاسبة الضريبية. وأضربُ مثالاً للتوضيح لفهم هذا النوع، يتمثل في أنه في أثناء توجيه خطاب إلى عميل ردًا على سؤال الضرائب، يحتاج المرء أن يفهم كيف يتميز خطاب من خطابات مسئولي مصلحة الضرائب وغيره من الاتصالات مع العملاء؛ لنرى كيف يستخدم الخطاب بناءً بلاغيًا محددًا. إذ يتطلب فهم نوع واحد جيدًا فهم جميع الأنواع الأخرى المحيطة به، كل من الأنواع المستخدمة بشكل واضح والأنواع المشار إليها ضمنيًا أو تشكيل ما هو نوع وما هو ليس كذلك. كما لاحظ بيرلوف أن الأنواع تحتاج لكي تُفهم أن تكون داخل مجموعات لـ(كل من/ و). وعلى الرغم من أن التحليلات البلاغية الموثقة كثيرًا ما تشير إلى الأنواع المتعددة المحيطة بنص معين،

وعمل مثل (الأثر/ الوقع) الذي قام به مؤخرًا فريدمان، يناقش تأثير النصوص والأنواع على نصوص معينة في أنواع أخرى ذات صلة؛ لأن هذا التفاعل بشأن الأنواع المتعددة داخل نص معين لم يتمّ إعطاؤه اهتمامًا خاصًا من منظور نظرية النوع البلاغية.

وقد نُوقشت وجهة نظر النوع المتعدد من بعض نقاد الأدب بشكل مختلف عن وجهة نظر البلاغيين، فنقاد الأدب يدرسون في كثير من الأحيان عملاً أدبيًا معينًا من منظور نوع واحد، ثم آخر، أو أنواع متعددة معًا. فالدارسون في مجموعة بيرلوف (أنواع ما بعد الحداثة) أثبتوا آثار الأنواع المتعددة الموجودة في كل «نص»، سواء أكان هذا النص أغاني لـ بوب ديلان Bob Dylan أم أشعار لـ جورج بريخت George Brecht. فكل عملية نقدية مؤسسة على أنواع متعددة لن تكون عملية عادية في النقد البلاغي إلا إذا كان درس النصوص بطريقة أو بأخرى استثنائيًا، وفي بعض الحالات يكون مثالاً واضحًا للنوع المتطور، واستجابة للوضع الجديد (انظر، دراسة جاميسون Jamieson للمنشورات البابوية، والخطابات الرسمية للاتحاد الرئاسي للدولة). ولكن لدراسة النص «المألوف» من وجهة نظر الأنواع المتعددة يجب مناقشة اليقين المألوف لتعريفاتنا النوعية للنصوص، فنحن نعلم أن النص المعين يكون خطابًا لصديق وليس مذكرة، أو ورقة بحثية وليس سردًا شخصيًا، أو مقالة وليس يوميات. وإذا كان البلاغيون أقرّوا مسائل النوع التي توصل إليها دارسو الأدب وتطبيق منظوراتهم المتعددة، فإنه يمكن رؤية هذه النصوص المألوفة في أضواء جديدة. فعلى سبيل المثال، الورقة البحثية يمكن أن ترى في ضوء ليس فقط كيفية تحقيقها أهداف الأوراق البحثية، ولكن أيضًا في كيفية رسم هذه الورقة المحددة طريقة الكتابة للأنواع الأخرى الأكاديمية وغير الأكاديمية التي يعرفها الطلاب، وكيفية انعكاسها على المهام التي يكلفهم بها المعلِّم، وكيفية مشاركتها في بعض من لغة المقالات التي تستشهد بها. وبعض من هذا النوع من العمل بدأ يعمل مع كتابة الطلاب لمعرفة كيفية استخدام الطلاب الأنواع المألوفة لتعلم الأنواع غير المألوفة. ولكن تصور دراسة كتابة غير الطلاب، على سبيل المثال، المذكرة المكتوبة من رئيس قسم اللغة الإنجليزية لأعضاء هيئة التدريس، لمعرفة الكيفية التي يمكن أن تعكس ليس فقط مذكرات أخرى ولكن رسائل هذا الرئيس إلى الأصدقاء أيضًا، والكيفية التي تأخذ بها لهجتها باقتضاب من السياسة المحددة ملخصها، والكيفية التي يمكن بها أن تعكس إدراك المجتمع للأنواع الأدبية واللغة المرافقة لها. ولفحص كل عمل بلاغي من منظور الأنواع المتعددة يمكن وضع رؤى جديدة داخل الطبيعة التفاعلية الأساسية للأنواع كلها. ويمكن أيضًا تطوير فهم ما يدعوه بيبي «عدم الاستقرار النوعي» بوصفه أمرًا أساسيًا لطبيعة الأنواع والأعمال المعينة. فقد أخذ المنظرون للنوع البلاغي يتحدثون عن الأنواع التي استقرت في مقابل الأنواع الحالية، استنادًا إلى عبارة كاثرين شيرر، ولكن ما أودُّ قوله أن الأنواع لن تستقر أبدًا. وإذا كان كل نص يشارك دائمًا في أنواع متعددة، فإنه حتى داخل هذا النَّص الواحد يتحركُ النوع، وينتقل، لذا يصبح في حالة استقرار. وحتى الاستقرار المؤقت داخل نظرية النوع عبارة عن وهم أكثر منه حقيقة داخل العمل.

لا مفر إذن من الاعتراف بأن عدم الاستقرار النوعي يتطلب إعادة وضع المفاهيم المهمة للوظيفة النوعية وحالتها أيضًا، وتعديل شيرر الذي وصفت فيه الأنواع المستقرة مقابل الأنواع الحالية يُقرُّ في جزء كبير منه بعدم استقرار الوظيفة النوعية وحالتها، ولكنها لم تذهب بعيدًا بما فيه الكفاية، ولا يقتصر الأمر على الوظيفة النوعية وتغيرّ حالتها مع مرور الوقت - على حد قول كوهين - ولكنها حتى غير مستقرة في وقت معين. وإذا كان من الممكن قراءة الكتاب المقدس في ظروف متباينة فيُرى فيه

كتابًا مقدسًا، أو تاريخًا، أو شعرًا، فربما لن تكون مهمة تحديد نوعه سهلة ميسورة كما كنا نعتقد. وإذا كانت القصيدة الافتتاحية تجذب بعض المستمعين لتجديد ثقتهم في رئيسهم وتجذب المستمعين الآخرين لنقد جودتها، فربما يكون وضع هذا النوع غير ثابت كما كنا نعتقد، حتى هذا النوع الذي يبدو أنه مستقر من تقرير المختبر لديه وظائف مختلفة للطلاب الذين يكتبون ثم للمعلمين الذين يقرأون، ويوجد في حالات مختلفة عندما تبدأ في تأليف التقارير المعملية، والمنقحة من الطلاب في جهاز الكمبيوتر الخاص بهم في وقت متأخر من الليل، أو تلك التي يصححها المعلم في مكتبه. حقًا منذ أن شاركت الأنواع والنصوص في وقت واحد في الأنواع المتعددة، والوظائف المتعددة، والحالات المتعددة، والهوية النوعية، أصبحت الوظيفة والحالة غير مستقرتين بالضرورة إلى الأبد.

الهدف المشترك

إن التحدي الذي يواجه الكتاب والقراء، والمنظرين كذلك، يصبح أكثر تعقيدًا إلى حد ما مع التعددية النوعية، وإضافة عدم الاستقرار إلى نظرية النوع. فيجب أن يعمل الكتّاب لأغراض متعددة، كما هو الحال دائمًا، ولكن بوظائف متعددة تتردد داخل الأنواع المختارة ومجموعاتها النوعية أيضًا؛ إذ إن بعضًا من الكتّاب لا يختارون بوعيٍ. ففكرة استخدام النوع كأداة تنفيذية، حتى عندما يكون مضمنًا داخل نظرية الفعل كما فعل راسيل وآخرون بشكل جيد جدًا، تبدو حتى الآن أبسط من أن تستطيع تغليف التفاعلات المعقدة للأنواع المتعددة داخل نظام الفعل المحدد. والكتّاب والقراء يجب أن يطوروا أنواعًا عديدة ويجب أن يضعوا أنفسهم في مواقف متعددة. ومن ثم تكون معرفة النوع مستعدة للمساعدة في شرح كيفية مواجهتهم هذا التحدي المعقد.

ومن شأن مشاركتنا لنظريات النوع أن تعطينا طريقة للتحدث مع الطلاب حول مدى تعقيد عملية القراءة والكتابة، سواء أكان الطلاب ذكورًا بيضًا موتى في التراث الأدبي، أم نساء لاتينات أحياء في فصل من فصول تعليم الكتابة. ومع الفهم المشترك لماهية النوع وكيفية عمله، يمكن لمعلمي أقسام اللغة الإنجليزية أن يساعدوا الطلاب على القراءة والكتابة بسهولة، مع رؤية الوظيفة البلاغية للخطاب، لكن بدون أن تصبح ثابتة في نوع واحد أو مجموعة نوعية واحدة من الأعراف الشكلية. في الحقيقة إن التعددية النوعية وعدم الاستقرار جعلا جهودنا المعتادة في تعليم الطلاب كيفية قراءة الأنواع وكتابتها تبدو بعيدة وبسيطة في الوقت نفسه. إذ يتطلب تعليم الطلاب الأهمية البلاغية والاجتماعية لنوع واحد تعليمهم أهمية مجموعة هذا النوع ومكانته داخل هذه المجموعة، وحتى ذلك الحين، فإن أية كتابة معينة أو حالات انحراف قراءة هذه المجموعة النوعية داخلة في تفاعل مع أنواع أخرى، وأنواع غير متوقعة رسمها الكتّاب، والقراء، والنصوص، والسياقات. إننا في أثناء تعليم الطلاب قراءة الأعمال الأدبية، نعلمهم أيضًا كيفية استخدام المعرفة النوعية، بالتزامن مع نصوص معينة. ولا نتجاهل تعقّد هذا التفاعل. ونستطيع في أثناء تعليم الطلاب قراءة الأعمال البلاغية وكتابتها، تعليمهم كيفية استخدام المعرفة النوعية بالتزامن مع أوضاعها المعينة، على الرغم من أنها يمكن أن تكون متعددة، وبدون تجاهل هذا التفاعل. إذن فإننا نستطيع - بوصفنا دارسين للأعمال الأدبية - المشاركة في تعدد الأنواع، مع الوظائف والحالات، ومن ثم نكون أقرب إلى تعليم الطلاب منظور مشترك في القراءة والكتابة.

إن التعليم المشترك للقراءة والكتابة يمكن أن يحفزنا للبحث عن نظرية مشتركة للنوع. فمقرراتنا التعليمية في الأدب والإنشاء تؤكد أشياءً مختلفة،

لكنها تستطيع أن تصور القراءة والكتابة كنشاط مشترك. فالمقررات التعليمية للأدب تؤكد دائمًا دور القارئ، وتفرد الكاتب، والاختلافات النصية المهمة حسب التوقعات، حتى أنها تؤكد تجاوز الأدب إلى ما وراء الواقع في الظروف الداخلية وبعدها. والمقررات التعليمية للإنشاء تؤكد دائمًا دور الكاتب، والقارئ بوصفه جمهورًا مشتركًا، والتطابق النصي للتوقعات، حتى أنها تؤكد أهمية عمليات الكاتب. وكلتا المجموعتين من التأكيدات يمكن أن تُفهم على أنها جزءٌ من صورة القراءة والكتابة فقط. وكلتا المجموعتين من التأكيدات يمكن أن تشملهما نظرية النوع التي ترى أن الأنواع تنطوي على القراء، والكتّاب، والنص، والسياقات؛ وترى أن جميع الكتّاب والقراء على حد سواء متميزين، وبالضرورة اختيارهم أنفسهم في أدوار اجتماعية مشتركة، وترى أن الأنواع تتطلب على حد سواء ما يتفق مع التوقعات النوعية وما يتباين عنها، وترى أن الأنواع غير مستقرة، ومتعددة، ومنبثقة دائمًا. إذن نظرية النوع يمكن أن تشمل (كلاً من/ و)، ويمكن أن تبقى الأنواع سَلسَة ودينامية، وربما بعد ذلك يمكن أن تبقى عملَيتا القراءة والكتابة متفاعلتين، وربما يمكن أن تبقى اللغة الإنجليزية سَلسَة بما فيه الكفاية لتشمل التعددية، وعدم استقرار أدوار المشاركين فيها.

نتائج

١- من الصعب هنا أن أقوم بتعريف النوع في عبارات بسيطة؛ لأنه تمّ درسه بشكل ملحوظ وجوهري. ومن ثَمَّ يجب على القراء المهتمين بنظرية النوع على وجه الخصوص ألا يثقوا بهذا التعريف المبسط، الذي يتجاوز المناقشات الرئيسة في هذا المجال، ولكن يجب أن يقرأوا بعض المناقشات الأساسية والأكثر حداثة عن طبيعة النوع بدلاً من ذلك التعريف. (انظر، باختين، وبزرمان: «التشكيل»، وبركينكوتر، وهكن، وديفيت: «التعميم»، وفريدمان، وميداوي، وهاليداي، وميلر، وراسيل، وسويلز.)

٢- سوف أستخدمُ مصطلح «الأنواع البلاغية» -لعدم وجود مصطلح أفضل- لتميز أنواع معينة من النصوص عن «الأنواع الأدبية». ففي حين يمكن للمرء أن يناقش ما إذا كان ينبغي التمييز بين الأنواع الأدبية والأنواع غير الأدبية، فإن مجالنا هذا في اللغة الإنجليزية جعل هذا التمييز تقليديًّا فعلاً، وقد حقق هذا التمييز نتائج طيبة في مجالات مختلفة تمامًا في الدراسة الأدبية والدراسة الإنشائية. وبالنسبة لأهدافي هنا، فإنه يمكن رؤيتها سواء أكانت في أن نظرية النوع الواحد يمكن أن تشمل جميع أنواع الخطاب، أم أنه من الضروري الاستمرار في تخيّل التمييز بين النصوص التي نشأت لتحقيق غرض عملي، والنصوص التي نشأت لغرض فني. أشكك في هذه التمييزات في هذه المقالة، واستشهد بالدراسات الثقافية التي نقضتها خصوصًا.

٣- يحتاج هذا الرأي من الأنواع أن تكون دينامية واجتماعية أيضًا لإدراجها في أوصاف الأنواع كالمؤسسات. فعلى سبيل المثال، ينص فريدريك جيمسون Fredric Jameson على أن: «الأنواع هي مؤسسات أدبية أساسًا، أو عقود اجتماعية بين الكاتب وجمهور محدد، والذي تتمثل وظيفته في تحديد الاستخدام الملائم لأداة ثقافية معينة» (جيمسون: التركيز، ص ١٠٦، نقلاً عن فيشلوف: «الاستعارات والنوع»، ص ٨٧). ووجهة النظر المؤسساتية للأنواع هي وجهة النظر الأقدم، فتعريف جيمسون السابق يعكس جزئيًّا تصريحًا سابقًا لـ وليك ووارين Wellek and Warren، إذ صرحا بأن: «النوع الأدبي مؤسسة، كالكنيسة، أو الجامعة، أو الدولة مؤسسة. فهو يوجد، ليس كما يوجد

الحيوان، أو حتى المبنى، أو دار العبادة، أو المكتبة، أو مبنى الحكم، لكن كما توجد المؤسسة. ويمكن للمرء أن يعمل من خلال التعبير عن نفسه من خلال المؤسسات القائمة، أو أن ينشأ مؤسسات جديدة، أو أن يمضي بقدر الإمكان دون المشاركة في الحياة السياسية أو في الطقوس الشعائرية؛ ويمكن للمرء أيضًا أن ينتمي إلى المؤسسات ثم يعيد صياغة تشكيلها بعد ذلك» (ص ٢٢٦). واليوم نحن نناقش أن هذا المرء لا يمكنه أبدًا «أن يمضي» دون المشاركة في المؤسسات، فهذه المؤسسات ليست قابلة للانفصال تمامًا عن المشاركين فيها. فمنظرو النوع البلاغي يستخدمون نظرية جيدنز البنيوية، وأبرزهم بيركنكوتر وهكن، وفي هذه الحالة، يناقشون البنيات الاجتماعية، بما في ذلك المؤسسات، وبناءً على المشاركين في تلك المؤسسات، وبذلك تكون المؤسسات بدورها قد شُيدت من المشاركين. ووصف غيرهم من الدارسين الدور الجوهري للأنواع في الحفاظ على هذه المؤسسات (انظر على سبيل المثال، بزرمان: «التشكيل»). وهكذا يجب أن ينظر إلى المؤسسات بوصفها أكثر دينامية، وإعادة تشكيلها من قِبَل أي عمل أُتخذ من المشاركين فيها، بما في ذلك استخدام المشاركين فيها للأنواع. فالأنواع جميعها محددة ثقافيًا وتاريخيًا، حتى المباني، ودور العبادة، والمكتبات، ومباني الحكم، محددة ثقافيًا. وهكذا يتمّ النظر إلى الأنواع الأدبية اليوم أيضًا. ويذكر بيرلوف هذا الأمر بصراحة شديدة، إذ يقول: «النوع، بعيدًا عن كونه مقولات معيارية، هو دائمًا ثقافة محددة، وإلى درجة عالية تمّ تحديدها تاريخيًا» (المقدمة، ص ٧). وعلى الرغم من أنني أزعم أن الأنواع عبارة عن كل من المقولات المعيارية والتحديد الثقافي، فإن وصف بيرلوف من الناحية التاريخية للأنواع الأدبية يعدُّ جيدًا بالنسبة للواقع السياقي والتضمين الثقافي للأنواع البلاغية التي وصفها المنظرون البلاغيون. ومجموعة بيرلوف تشرح هذه الرؤية أيضًا، فعلى سبيل المثال، يدرس ليندينبرج Lindenberger الأوبرا «لإظهار كيفية رسوخ النوع في الأطر المؤسساتية المحددة في لحظات تاريخية مختلفة»(ص ٣١). وبالتالي فإن الأنواع مؤسسة، ولكن البنائيين يبقون على حيويتهم طالما أنهم مشاركون في المؤسسات.

٤- في الواقع، تميل روزمارين إلى حذف دور الكتّاب من بناء النوع تمامًا. وتصف ما تراه «صراعًا ثلاثيًا» تقليديًا إذ «تقع السلطة التفسيرية والتأسيسية في تعاقب سريع ومتناوب في الأنواع، وفي تفاصيل النص التاريخي، والسياق، وفي تصور المنظّر لتلك الأنواع والتفاصيل» (ص ٣٤). وترجمة المصطلحات البلاغية، وصراع روزمارين الثلاثي يعرض تناوب السلطة بين النص أو السياق أو القارئ، ولكن ليس في الكاتب. وبيبي، في الواقع، يصف صراعًا تقليديًا مشابهًا، لكنه يشمل الكاتب، ليصبح صراعًا رباعي الأطراف، إذ يقول: «وهذه المراحل الأربع للنقد النوعي: النوع كقواعد، وأصناف، وأنماط من الملامح النصية، وأعراف قرائية تتوافق مع المواقف الأربعة في نقاش كبير حول موقع المعنى النصي في المقصد التأليفي، أو في السياق التاريخي للعمل، أو في السياق الأدبي، أو في النص نفسه، أو في القارئ»(ص٣). وللمنظرين البلاغيين، الكاتب، والقارئ، والنص، والسياق دورٌ في تحديد جوهر البلاغة وجوهر النوع الخطابي.

٥- يحافظ كوهين، في مقالته المؤثرة عن «التاريخ والنوع» على النوع بلاغيًا، وكذلك على سياقه التاريخي في حجته الكبرى، التي يلخصها

كالتالي: التصنيفات تصنيفات تجريبية، وليست منطقية، وهي افتراضات تاريخية صيغت من المؤلفين، والجماهير، والنقاد، من أجل خدمة الأغراض التواصلية والجمالية. مثل هذه التجمعات تكون دائمًا واصفة للفروق والعلاقات المتبادلة، كما أنها تشكّل نظامًا أو مجتمعًا من الأنواع. والأهداف التي يخدمونها أهدافًا اجتماعية وجمالية. والتجمعات تنشأ في لحظات تاريخية معينة، وتشمل المزيد والمزيد من الأعضاء، وتخضع لإعادة تحديد المتكرر أو التخلي عنه.(ص ٢١٠)

وبعد عبارته التالية سيتضح أيضًا اعترافه بالتميّز الخاص للناقد على حساب جميع المشاركين الآخرين، إذ يقول: «الأنواع أنظمة مفتوحة؛ فهي تجمع النصوص بواسطة النقاد لتحقيق بعض الغايات المحتومة» (ص ٢١٠). وفي خطوة مماثلة في وقت سابق من هذه المقالة، يؤكد كوهين أن الأنواع عمليات أكثر منها مقولات حاسمة، والتي تتغير بواسطة كل عضو يُضاف لهذا النوع، ويتابع: «إن العملية التي تنشأ الأنواع تنطوي على حاجة الإنسان للتمييز والترابط دائمًا. وبما أن أغراض النقاد الذين يؤسسون أنواعًا مختلفة فإن النصوص نفسها يمكن أن تنتمي إلى مجموعات مختلفة أو أنواع مختلفة وتخدم أغراض نوعية مختلفة» (ص ٢٠٤). إن كوهين ورزمارين وبعض منظري النوع الأدبي يعدّون النوع مفهومًا تمّ إنشاؤه واستخدامه بواسطة النقاد قبل كل شيء أو في المقام الأول. حتى المنظرين الأدبيين، أمثال كوهين، يقرّون بأدوار الكتّاب والقراء الآخرين في تشكيل النوع، فالناقد هو الذي يدرك مسائل النوع الخطابي، والذي يحدد ما هو من مصلحة الدراسة، والذي يصنع موضوع النوع الخطابي.

٦- وليس المقصود من هذا التبسيط للتأكيدات المختلفة من المنظرين البلاغيين والأدبيين تجاهل كل المنظرين الأدبيين الذين يدرسون التوقعات النوعية، ولا النقاد البلاغيين الذين يدرسون الانحرافات النوعية لنصوص معينة. هناك، بطبيعة الحال، تاريخ طويل للنقد البلاغي الوثيق الذي يدرس نصوصًا بلاغية معينة باستخدام أساليب تفسيرية متشابهة لتلك المستخدمة من نقاد الأدب. فعلى سبيل المثال، العناوين الافتتاحية الرئاسية يتمّ تحليلها بعناية للكشف عن أهداف معينة، واستراتيجيات بلاغية محددة، واستخدامات نوعية متوقعة أو الانحرافات النوعية التي تشملها. لذا فإنني أميز بين النهج المتبع من المنظرين البلاغيين الجدد للنوع في معظم الأحيان، والنهج المتبع من النقاد البلاغيين.

٧- والكلمات المستخدمة لوصف الانحراف عن الأعراف النوعية تكشف عن مواقف مختلفة تجاه هذا الانحراف. فالكتاب يقولون «كسر» الأعراف، أو «انتهكها»، أو «أهانها». بينما يقول آخرون: «تحدي» الأعراف، أو «دَفْعَها»، أو «توسيعها»، أو «اللعب بها».

٨- وفي النهاية، أعتقد أنه مر بي لحظات أكثر تفاؤلاً. ولحظات أكثر تشاؤمًا، وعلى الرغم من أنها لحظات قليلة على ما أعتقد، فقد أدركتُ أن مثل هذا قد يكون عرضًا مثاليًا، وموحدًا للتوافق بين الأعمال الأدبية والإنشائية فقط، إذا كان الدارسون والمعلمون في الأدب والإنشاء يختارونهما ليكونا متوافقين. فهذا المقال يثير عدة اختلافات مهمة في كيفية عرض الدارسين في مختلف المجالات النصوص، والسياقات، والقراء، والكتّاب، ويقترح السبل التي يمكنها أن توفق وجهات النظر المختلفة. وإذا كان الدارسون الذين يعملون في نظرية النوع البلاغي يختارون عدم انسجامهم مع

نظرية النوع الخاصة بالأنواع الأدبية، ومع ذلك، فإنهم سوف يواصلون التأكيد على الوظيفة، والمجتمع، والتماثل، والتفرد في الطرق التي تستبعد تطبيقها على العديد من الأنواع الأدبية. وإذا كان الدارسون الذين يعملون في نظرية النوع الأدبية يختارون عدم انسجامهم مع تعريف النوع القائم على الناقد لانسجامهم مع التعريف القائم على المستخدم، فإنهم سوف يستمرون في تحديد الأنواع بناءً على التصنيفات المهمة لخدمة أغراض النقاد، وسوف تستبعد تصنيفاتهم الأنواع البلاغية. ويبدو لي أننا في مجال الإنجليزية نعمل بالفعل لهدف مشترك للدراسة، والخطاب، والتوافق، على الرغم من المنظورات المختلفة حول موضوع الدراسة. ولكن إذا كان الناس في الإنجليزية يختارون الاختلافات بدلاً من التوافقات، فإن العمل في مجال واحد لن يسهم أبدًا إلى حد كبير في فهم مجال آخر. ولعل قضية وحدتنا تعبر إلى القضية السياسية بعد كل شيء.

الهوامش

* Amy J. Devitt, **Integrating Rhetorical and Literary Theories of Genre**, College English, Volume 62, Number 6, July 2000, pp 696 - 718.

المراجع

- Aristotle. **Poetics**. Trans. and ed. Gerald F. Else. Ann Arbor: U of Michigan P, 1967.
- ———. **On Rhetoric: A Theory of Civic Discourse**. Trans. And ed. George A. Kennedy. New York & Oxford: Oxford UP, 1991.
- Bakhtin, M. M. **The Problem of Speech Genres**. Speech Genres and Other Late Essays. Eds. Caryl Emerson and Michael Holquist. Trans. Vern W. McGee. Austin: U of Texas P, 1986. 60–102.
- Bazerman, Charles. **Shaping Written Knowledge: The Genre and Activity of the Experimental Article in Science**. Madison: U of Wisconsin P, 1988.
- ———. **Systems of Genres and the Enactment of Social Intentions**. Freedman and Medway 79–101.
- Beebee, Thomas O. **The Ideology of Genre: A Comparative Study of Generic Instability**. University Park, PA: Pennsylvania State UP, 1994.
- Berkenkotter, Carol, and Thomas N. **Huckin. Rethinking Genre from a Sociocognitive Perspective**. Written Communication 10 (1993): 475–509.
- Bitzer, Lloyd F. **The Rhetorical Situation**. Philosophy and Rhetoric 1 (Winter 1968): 1–14.
- Christie, Frances. **Genres as Choice**. Reid 22–34.
- Cohen, Ralph. **Do Postmodern Genres Exist?** Genre 20 (1987): 241–58.
- ———. **History and Genre**. New Literary History 17 (1986): 203–18.
- Derrida, Jacques. **The Law of Genre**. Trans. Avital Ronell. Critical Inquiry 7 (Autumn 1980): 55–82.
- Devitt, Amy J. **Intertextuality in Tax Accounting: Generic, Referential, and Functional**. Textual Dynamics of the Professions: Historical and Contemporary Studies of Writing in Professional Communities. Eds.

- Charles Bazerman and James Paradis. **Madison**: U of Wisconsin P, 1991. 336–57.
- ———. **Generalizing about Genre: New Conceptions of an Old Concept**. College Composition and Communication 44 (1993): 573–86.
- ———. **Genre as Language Standard**. Genre and Writing: Issues, Arguments, Alternatives. Eds. Wendy
- Bishop and Hans Ostrom. Portsmouth, NH: Boynton Cook/Heinemann, 1997. 45–55.
- ———. **Genre, Genres, and the Teaching of Genre**. College Composition and Communication 47 (1996): 605–15.
- Fishelov, David. Metaphors of Genre: **The Role of Analogies in Genre Theory**. University Park, PA: Pennsylvania State UP, 1993.
- Freadman, Anne. **Anyone for Tennis?** Reid 91–124.
- ———. **Uptake**. Presentation, 2nd International Symposium on Genre, Vancouver, British Columbia, January 1998.
- Freedman, Aviva, and Peter Medway, eds. **Genre and the New Rhetoric**. London & Bristol PA: Taylor & Francis, 1994.
- ———. **Locating Genre Studies: Antecedents and Prospects**. Freedman and Medway 1–20.
- Frye, Northrop. **Anatomy of Criticism: Four Essays**. Princeton NJ: Princeton UP, 1957.
- Giddens, Anthony. **The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration**. Berkeley: U of California P, 1984.
- Halliday, M. A. K. **Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning**. London: Edward Arnold, 1978.
- Halliday, M. A. K., and Ruqaiya Hasan. **Language, Context, and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective**. 2nd ed. Oxford: Oxford UP, 1989.
- Hirsch, E. D. **Validity in Interpretation**. New Haven: Yale UP, 1965.
- Jameson, Fredric. **The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act**. Ithaca: Cornell UP, 1981.
- Jamieson, Kathleen M. **Antecedent Genre as Rhetorical Constraint**. Quarterly Journal of Speech 61 (Dec. 1975): 406–15.
- Kress, Gunther R. **Learning to Write**. London: Routledge and Kegan Paul, 1982.
- Lindenberger, Herbert. **From Opera to Postmodernity: On Genre, Style, Institutions**. Perloff 28–53.
- Miller, Carolyn R. **Genre As Social Action**. Quarterly Journal of Speech 70 (May 1984): 151–67.
- Pare, Anthony. **Discourse Regulations and the Production of Knowledge**. Writing in the Workplace: New Research Perspectives. Ed. R. Spilka. Carbondale IL: Southern Illinois UP, 1993. 111–23.
- Perloff, Marjorie. **Introduction**. Perloff 3–10.
- ———. ed. **Postmodern Genres**. Norman & London: U of klahoma P, 1989.
- Radway, Janice A. **Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature**. 1984. Chapel Hill & London: U of North Carolina P, with a new introduction by the author, 1991.
- Reid, Ian, ed. **The Place of Genre in Learning: Current Debates**. Deakin University: Centre for Studies in Literary Education, 1987.
- Rosmarin, Adena. **The Power of Genre**. Minneapolis: U of Minnesota P, 1985.
- Russell, David R. **Rethinking Genre in School and Society: An Activity Theory Analysis**. Written Communication 14 (1997): 504–54.

- Schryer, Catherine F. **Records as Genre.** Written Communication 10 (1993): 200–34.
- Sidney, Sir Philip. **Sir Philip Sidney's Defense of Poesy.** Ed. Lewis Soens. Lincoln: U of Nebraska P, 1970.
- Swales, John M.. Cambridge: Cambridge UP,1990.
- Wellek, Rene, and Austin Warren. **Theory of Literature.** 3rd ed. New York: Harcourt, Brace & World, 1956.

جذور قصيدة النثر ونظريات النوع

ستيفِن مونت*

ترجمة: سناء عبدالعزيز**

«من منا لم يحلم في أيام طموحه بمعجزة ظهور النثر الشعري؟»

رسالة لـ بودلير إهداء إلى أرسين هوساي

قد تكون قصيدة النثر ظاهرة أدبية حديثة نسبيًا، غير أن فكرة الشعر النثري ليست بجديدة(١)؛ إذ يعود تاريخ مصطلح قصيدة النثر poème en prose إلى بداية القرن الثامن عشر، إذ تم تداوله بكثرة في الجدل الدائر حول النوع الأدبي الذي تنتمي إليه رواية «مغامرات تِلِماك» ١٦٩٩(٢)، التي ألفها الفرنسي فرانسوا فِنلون مؤدب الدوق بورجون حفيد الملك لويس السادس عشر. كما يطرح سرفانتس Cervantes قرب نهاية الجزء الأول من «دون كيخوته Don Quixote» ١٦٠٥، ملاحظة القس إلى الكاهن: «الملحمة قد تُكتب نثرًا كما تُكتب شعرًا»(٣). فالحوار بين القس والكاهن هو في حد ذاته إشارة وتعليق على الجدل بين تاسو وأريوستو Tasso–Ariosto في أواخر القرن السادس عشر – وهذا الجدل الأخير يشبه الجدل حول نوع رواية «تِلِماك Télémaque»؛ في كونه يصب في تيار الجدل المحتدم حول القدماء والمحدثين، وهي معركة تعود – على الأقل – إلى أيام النزاع بشأن استخدام العامية في إيطاليا في القرن الرابع عشر. تظهر إشارات إلى النثر الشعري بدرجة من الغموض قلت أو كثرت في الأعمال المتصلة بهذه السجالات الأدبية، كما يمكننا الزعم بأن قضية الشعر النثري كانت حاضرة في الكتابات النقدية الباكرة، كما في كتاب «حول السامي والجليل On the Sublime»، لـ لونجينس Longinus حيث تم تقييم الأدب بفعل الأثر الذي يحدثه في القارئ أكثر من المعايير الشكلية. وفي الحقيقة يمكن للمرء أن يعود بفكرة النثر الشعري إلى فقرة أو فقرتين عند أرسطو إذا ما رغب في ذلك(٤).

وعلى الرغم من أن قصيدة النثر في القرن الثامن عشر – بصرف النظر عن روّادها الأقدمين – تختلف كثيرًا عن النوع الأدبي الحديث، فإن من الخطأ القول بأن إرهاصات قصيدة النثر والاستخدامات الأولى لهذا المصطلح منبتة الصلة عما تلاها. فمجرد وجود حقيقة أن قصيدة النثر كانت موجودة بشكل ما في أثناء المعركة بين القدماء والمحدثين شيءٌ مهم:

* أستاذ زميل، كلية ستاتن أيلاند، جامعة مدينة نيويورك، الولايات المتحدة الأمريكية.

** كاتبة ومترجمة مصرية.

فربما كانت أهم قضية شغلت قصيدة النثر في القرن التاسع عشر أنها شكلٌ من أشكال الكتابة يمسك، أو يسعى إلى اللحاق بتجربة حديثة في المقام الأول. كما أن دخول المصطلح في دائرة الاستخدام الأكثر شيوعًا واكب ظهور نوع أدبي آخر أكثر نجاحًا من الناحية التاريخية وهو الرواية، وهي مصادفة كان لها آثارها الدائمة على قصيدة النثر.

فإذا كانت قصيدة النثر في القرن الثامن عشر هي نفسها شبه رواية (قصة حب أو ملحمة مكتوبة نثرًا)، فإن نجاح رواية القرن التاسع عشر قد شكل ضغطًا على الشعراء؛ ليعيدوا صياغة القصيدة الغنائية التقليدية. فلم يكن الجدل حول المصطلح، ولا ظهور الرواية سببًا في ظهور قصيدة النثر الحديثة كما هي عليه، وإن أثّرا حتمًا على شكلها وطابعها. ولم يكن التحول الجزئي في الصفات «النوعية» تأثيرًا ناجمًا عن تسمية شكل جديد بمسمى قديم فحسب، بل يعود كذلك إلى الدلالات التي تخلفت عن تعبير القرن الثامن عشر «قصيدة النثر» التي أثرت بلا شك على قرار بودلير في تعريفه لمؤلَّفه على هذا النحو، ومن ثَمّ ساعدت على تحديد استخدام المصطلح باعتباره وصفًا حرفيًا وليس مجرد لون من ألوان التعبير(٥).

وعلينا بالأحرى من أجل تحليل بعض العوامل التي أدت إلى ظهور قصيدة النثر وتطورها، أن نتجاوز النظر إلى الجدالات والممارسات المغرقة في الأدبية.

ولكن حين نحاول معرفة تأثير القوى الأكبر للتاريخ على أدب القرن الثامن عشر، فإنه من الصعب تجنب الاتكاء على مظان النقد المعتادة، مثل: تأثير المنهج التجريبي، والانتقال التدريجي نحو اقتصاد سوق ذي توجه رأسمالي، وصعود الطبقة المتوسطة، وانتشار المعرفة بالقراءة والكتابة (بين الطبقات المتوسطة والدنيا)، والتطور في الفكر من الديني إلى العلماني المهتم بشئون العالم، وتطورات أخرى متشابكة يجدها الباحث في الدراسات المتصلة بجذور الرواية؛ أي على وجه أعم، بالحداثة نفسها. بعض هذه العوامل مجتمعة قد تفسر التحول الكلي من الشعر إلى النثر، وبخاصة إذا كان السبب هو أن النثر جاء مرتبطًا بالوضوح، والحقيقة، والطبيعي، والحرية الفردية، والاقتصاد في التعبير في القرن الثامن عشر(٦).

ولكن لنفترض أن الشكل النثري بوصفه شكلاً تقليديًا على طريقته الخاصة، مثله مثل الشعر، فإن تفسير كهذا لابد أن يظل متوقفًا على أسباب تلك الصلات الجديدة. ولا تفسر التطورات التاريخية العامة بأية حال كيفية وصول الشعر المنثور، لا سيما بالنظر إلى أن هذه التطورات فيما يتصل بتطور قصيدة النثر أو ثورتها في القرن التاسع عشر، ربما كان تحليل رتشارد تردمان لشكلها كمقاومة رمزية - على الرغم من أنها لا تقل واقعية - للجماليات والأيديولوجيات المهيمنة التي كانت تؤمن بها الطبقة البورجوازية، أفضل ما يمكن أن يقوم به الباحث بدلاً من كتابة تاريخ من أسفار متعددة(٧).

وفي هذا الصدد نريد أن نبتعد قليلاً عن التاريخ بمعناه الأكثر عولمية، فنستطيع القول إن قصيدة النثر ربما ظهرت كرد فعل على تغير تدريجي في فلسفة الجمال، فبدلاً من استعمال المصطلحات الأدبية - التاريخية مثل: «الرومانسية» و«الكلاسيكية»، فمن الأفضل أن نتحدث هنا عن تركيز على التأثير على حساب الشكل. فعندما بدأ الناس يعتقدون أن جوهر الشعر لا يكمن في ملامحه الشكلية، بل في استجابة القارئ له، أصبح ظهور قصيدة النثر ممكنًا.

وبحلول عام ١٨٠٠ استطاع ردزورث Wordsworth أن يؤكد بجرأة على أنه «ليس ثمة، ولا يمكن أن يكون هناك أي فرق جوهري بين لغة النثر والإنشاء الموزون»(٨). هذا التحول في علم الجمال يقطع شوطًا طويلاً نحو تفسير تطور قصيدة النثر في القرن الثامن عشر إلى المسمى ذاته في

القرن التاسع عشر، حيث تندرج الحجج والأمثلة المستشهد بها عن إمكانية كتابة الشعر نثراً بشكل متزايد خلال القرن الثامن عشر. إن التغيير طويل المدى لا يفسر ظهور قصيدة النثر أكثر مما تفسره التطورات التاريخية العامة في هذه الفترة، أو سبب عدم تطور الشعر الحر، وبخاصة قبل قصيدة النثر في فرنسا. كم أن التفسير الجمالي متقلب، ما يفضي إلى اللجوء للتطورات الأشمل، وهذه المرة - كالسابق - في الجدل الذي نجده في كتاب «المرآة والمصباح» لـ م. هـ. أبرامز، وفي كتاب «نشأة الرواية» لـ أيان وات[٩].

إذا كانت المحاولات المباشرة لتحديد وضع قصيدة النثر من المنظور التاريخي محدودة الفائدة في تفسير أصولها، فمن المفيد العودة إلى تاريخ هذا المصطلح؛ فوفقًا لمعارضي القرن الثامن عشر، فإن مصطلح قصيدة النثر لم يكن - في أحسن أحواله - سوى تشبيه مجازي سيء السمعة؛ أما بالنسبة لأولئك الذين أيدوا فكرة الشعر النثري، فقد جاء المصطلح حرفيًا واقتصر على الدلالة على مجرد إقصاء أحد الملامح «النوعية» للملحمة، وهو ضرورة الكتابة نظمًا. وعلى الرغم من ارتباط القضية، فقد انقسم أنصار قصيدة النثر إلى معسكرين مختلفين تمامًا. فمن جهة، كان هناك أولئك الذين يحاجون من أجل النثر باسم الحقيقة، مثل الفلاسفة؛ ومن جهة أخرى، كان هناك من رأى أن هذه القضية في المقام الأول قضية تنتمي إلى الذوق[١٠].

وكان تأثير المجموعة الأولى محدوداً للغاية على الشعراء اللاحقين، ربما باستثناء المترجمين، ويعود ذلك لارتباط وجودهم بوجود الجدل. ويستشعر المرء أيضا أن بعض أعضاء هذه المجموعة لم يكن منشغلاً كثيراً بالإمكانات التعبيرية للنثر، كما فعلوا في استغنائهم عن الشعر في أي شكل من الأشكال. أما أولئك الذين انحازوا لحاسة الذوق، فقد أثروا بعمق في قصيدة النثر في القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر. على الرغم من أن قصائدهم تصدِم القارئ الحديث، بوصفها محاكاة ساخرة للقصائد الحافلة بالفواصل والبلاغة المتكلفة، وما تركوه على وجه العموم هو جمالية التعبير دون واسطة. هذه الجمالية الطبيعية تتواشج أكثر وأكثر مع فطرية أواخر القرن الثامن عشر، وخصوصًا عندما تقترن بذيوع قصائد «الأوشيان» الملحمية للشاعر الإسكتلندي ماكفرسون، مع ظهور ترجماتها الفرنسية الأولى بين عامي (١٧٦٠ - ١٧٦٢)[١١]. يمكن للباحث أيضًا أن يربط هذا الخيط الفكري بتشكيلة من اتجاهات أواخر القرن الثامن عشر مثل: شعر الطبيعة، والقصيدة غير المكتملة، وأدب الأحلام، وشعر الليل، أو باختصار: أي شيء يسميه بعض النقاد «ما قبل الرومانسية».

في نهاية القرن الثامن عشر كان مصطلح «قصيدة النثر» يعني بالفعل شيئًا مختلفًا عما كان عليه في بداية هذا القرن؛ حيث ظل بالدرجة الأولى يصنف أعمالاً سردية طويلة، مثل «مغامرات يوليسيز في جزيرة أيايا» ١٧٥٢ لـ سيمون مامين التي استوحاها من «مغامرات تلماك»، ومن «الجزر المحظوظة» ١٧٧١ لـ موتنيه كَليفرون، وإن كانت تشير إلى بعض الأعمال غير السردية، مثل: كتاب «أنشودة للشمس» ١٧٧٦ للأب ريـراك. وفي الواقع أصبح استخدام المصطلح واسع الانتشار، وشكلاً يمكن تمييزه بما يكفي لبعض القراء لاعتبار «شعوب الإنكا» ١٧٧٧ لـ جان فرانسوا مارمونتال قصيدةً نثرية، على الرغم من إنكار المؤلف الصريح تسمية عمله قصيدة في التصدير[١٢].

ازدادت أنواع قصيدة النثر أكثر في أثناء القرن التاسع عشر. وتعد «احتلال أريحا La Prise de Jéricho» أو «المذنب التائب La Pecheresse Convertie» لـ مدام كوتين ١٨٠٣ من أهم التحولات في قصيدة النثر، وذات أهمية خاصة بالنسبة لتاريخ هذا المصطلح. فهذه القصيدة النثرية

التوراتية مزيج من أجناس عدة. وكما يشير عنوانها الأول: «احتلال أريحا»، فإن موضوعها ملحمة على طريقة «تحرير أورشليم» لـ تاسو Tasso's Jerusalem Delivered، وهو العمل الذي، حظيت ترجماته نثراً وشعراً، بشعبية جارفة في فرنسا في ذلك الوقت[١٣].

والقصيدة قصيرة نسبيًا (عبارة عن أربع ترنيمات كل منها في حوالي خمس عشرة صفحة)، وموضوع الأدب التوراتي يضفي عليها غموضًا مثل «الفردوس المستعاد» لـ ملتون. كما يضفي العنوان البديل، «المذنب التائب»، على العمل طابعًا وعظيًا اعترافيًا في آن واحد. وأخيراً، فإن القصيدة نفسها، كما يشير مطلعها للقارئ، عبارة عن شطر ابتهال، وشطر نشيد، وشطر خطبة:

«تبارك إله إسرائيل! إذا كان غضبه رهيبًا على الإنسان الشرير الذي ضل في مسالكه، فإن رحمته لانهائية للخاطئ التائب. إذا تواضعنا أمامه، يدير وجهه نحونا. إذا ذرفنا الدموع على خطايانا، يغسلنا منها؛ إذا سألناه نعمة، فسوف يمنحها لنا. ولا يطلب منا من أجل جميع الهدايا التي بسطها علينا سوى حبنا؛ أليس هذا بمثابة هدية أخرى؟»[١٤].

لا تكمن أهمية «احتلال أريحا» لتاريخ قصيدة النثر مع ذلك في الطريقة التي تجسد مزيجًا من الأجناس النثرية والشعرية. فعمل كوتين هو بأي حال من الأحوال أول قصيدة نثر تختلف من حيث الموضوع والشكل عن «تلماك»، كما لا تكمن تلك الأهمية في كونها أول قصيدة نثرية قصيرة[١٥].

وليست «احتلال أريحا» أول قصيدة نثر تستفيد من لغة الكتاب المقدس. إلى جانب قصائد الرواد المتاحة مثل «الكريستياد» لـ لا بوم دي ديس دوسا La Baume Desdossats's La Christiade عام ١٧٥٣، وقد استخدمت الترجمات النثرية للمزامير بقدر يعود للجدل نفسه بوصفها مثالاً لإمكانية وجود قصيدة النثر. إلا أن استقبال «احتلال أريحا» يستحق التأمل، كما يتضح في المقدمات التالية:

في المجلد الأول من «منوعات أدبية» توجد قصيدة نثرية صغيرة [un petit poëme en prose] تحت عنوان «احتلال أريحا»، بقلم مدام كوتين مؤلفة «كلير دو ألب Claire d'Albe»، و«مالفينا Malvina»، و«أميلي من مانسفيلد Amélie Mansfield». وقد حققت الروايات الثلاث نجاحًا باهرًا يدعونا بالتأكيد إلى الثناء على الكاتبة هنا. إن قراءة «احتلال أريحا» تجعلنا نُدرك موهبتها النادرة مما يساعد في تشكيل رأينا عن الكاتبة. وذلك لما تتميز به من عناصر تشويقية وتصوير أمين وحيّ للمشاعر والعادات، هذه القصيدة تؤلف شيئًا آخر، وهو الأمر الذي يقتضي ضمنًا وجود قدر كبير من الذوق: في تناولها المحاكي مع الحقيقي؛ ولكن دون مبالغة، باستخدام الأساليب المزخرفة والرمزية التي يسمونها «الشرقية» التي تميز كتابات الدولة العبرية المنحدرة إلينا. (from J. B. Suard's introduction to Literary Miscellanies, 1803)[١٦]

نشرت مدام كوتين خمس روايات على مدى ثماني سنوات، وظهرت «احتلال أريحا»، في عام ١٨٠٢، وفي العام نفسه نُشرت «منوعات أدبية» لـ سوارد، وينبغي النظر إلى العمل الأول لهذه المرأة ذائعة الصيت، حتى لو كنا لا نستطيع أن نحدد على وجه الدقة متى تم تأليفه. وهو عبارة عن قصيدة نثرية قصيرة un petit poëme en prose، تتميز بأسلوبها وتفاصيلها، وإن كانت ضعيفة البناء، ومواقفها مفتقرة إلى الواقعية. ولا شك أنها كانت إحدى مسوَّدتها التي تركتها مجهولة المؤلف قبل أن يكشفها أصدقاؤها وينبئونها عن عبقريتها، فأضفت عليها اللمسات الأخيرة في وقت لاحق. يكتب سوارد، أما عن أحقيتها في وصفها كقصة شائقة، وتصويرها الأمين الحي للمشاعر والأحوال، فإن هذه القصيدة تتميز بشيء آخر يحتاج إلى قدر كبير من التذوق، ألا وهو أنها حاكت بشيء من الدقة

دون إسراف ذلك الأسلوب الرمزي المنمق، الذي يسمونه «الشرقي»، والذي يميز كتابات الأمة العبرية التي وصلت إلينا. ويؤخذ على المؤلفة أنها أقحمت الحب على موضوع أكثر مما يتحمل، والسبب في ذلك أنها كانت تريد الإطالة حيث لا تجب الإطالة، وبسبب وضع الشخصيات وطبيعتها (من مقدمة غير موقعة للسفر الأول من أعمال كوتن، ١٨٢٤)[١٧].

تبرز عبارة «قصيدة نثر قصيرة» دون أن أتبعها حتى بترجمتي المختلفة لها، ويستخدمها سوارد كعبارة وصفية في الأساس: «احتلال أريحا» ملحمة قصيرة مكتوبة نثرًا. وأما استخدامها في الفقرة الثانية فأكثر غموضًا؛ ربما لأن رأي الكاتب المجهول فيما كتبته كوتن لا يبلغ ما وصل إليه سوارد الذي يُقتبس مدحه توطئة لنقد. حتى لو فرضنا أن الكاتب المجهول لا يقصد السخرية - فقد يورد الكاتب وصف سوارد دون إشارة إلى أية سخرية - فمن الصعب ألا نقرأ تلطفًا في النغمة. وفي مقاله المعنون بـ «ملاحظات تاريخية حول حياة المدام كوتن وكتاباتها، تليها نظرات حول المؤلفات النساء» لا تظهر «احتلال أريحا» من بين أفضل أعمالها، وربما كانت قطعة من الإنشاء التي كتبتها في وقت مبكر على الرغم من أن الكاتب لا يعرف تاريخ كتابتها، وبها عيبان هما: مطابقة الواقع vraisemblance، ومراعاة الآداب bienséance، من مصطلحات النقد النيوكلاسيكي التي يمكن تطبيقها بالحرف على أعمالها.

من الصعب ألا يكون قارئ في منتصف القرن التاسع عشر مثل بودلير، قد قرأ «قصيدة النثر القصيرة» بشكل تهكمي، في حين أن هناك أكثر من عشرة أعمال في هذه الفترة صنفها مؤرخو الأدب على أنها قصيدة النثر (أو إرهاصات لقصيدة النثر)، وصفها بهذا الوصف مؤلفوها أو قراؤها، وهي في الحقيقة تشير إلى أن المصطلح أصبح قديمًا، أو لم يعد يشير إلى هذا الجنس المعرف بوضوح، على افتراض أنه تم تعريفه مسبقًا. وقد سمى سانت بوف قصائد برتراند Aloysius Bertrand الثلاث «جاسبار رجل الليل» ١٨٤٢ «أناشيد نثرية». وقد سمَّاها برتراند نفسه «نزوة» أو «نوع جديد من النثر»[١٨]. فضلاً عن أعمال قليلة أطلق عليها مؤلفوها مصطلح قصيدة النثر، مثل «الساحر مرلين Merlin l'enchanteur» لـ كينيه Quinet ١٨٦٠، التي نشرت في وقت متأخر نسبيًا (أي بعد قصائد بودلير النثرية الأولى)، ومثل «العالم القديم Le Monde antédiluvien .. قصيدة النثر التوراتية» لـ دي كايو De Cailleux ١٨٤٥، أكثر غموضًا منها في القرن الثامن عشر[١٩]. كان أي شخص في هذه الفترة مدركًا لمعنى «قصيدة النثر» في القرن الثامن عشر ولا يمكن تطبيق التسمية على عمل أكثر حداثة دون النظر على الأقل إلى إمكاناته الساخرة، إن عدم الإدراك أو اللامبالاة بهذا المعنى لهذه العبارة، يعرض القراءة الساخرة بالتأكيد لمخاطرة إضافة صفة مثل «صغير».

وبالنظر إلى أن مؤلفات كوتين كانت من أفضل الكتب مبيعًا في أوائل القرن التاسع عشر، فلابد أن بودلير اطلع على إحدى المقدمات المستشهد بها سابقًا وصاغ عمله بوصفه أقل طموحًا، وسمّاها «قصائد نثرية قصيرة»[٢٠]. بالنسبة للشاعر الذي بذل قدرًا هائلاً من الجهد في تصويب علامات الترقيم وأحرف الطباعة على صفحة «إهداء أزهار الشر Les Fleurs du mal»، فقد يكفي استخدام tréma بدلا من النبر الخفيض على حرف الـ «e» الأول من كلمة «poëme» الذي يستدعي معنى شكل أقدم أو مهجور، تليه الصفة «little» لاستبعاد أعماله الخاصة منها[٢١].

وباختصار، فإن تاريخ المصطلح يدل على أن «قصيدة النثر» يمكن أن تحمل في آن واحد - لكل من المؤلفين والقراء في منتصف القرن التاسع عشر- دلالات حديثة ونمطًا قديمًا؛ نتيجة

للنجاح المحدود نسبيًا لقصيدة النثر في أوائل القرن التاسع عشر، حيث ظلت على الأرجح نوعًا من التجريب[٢٢]. وكانت -على أقل تقدير- إمكانية جاذبة في عصر الرومانسية وخيارًا أكثر ملاءمة من الشعر الحر مثلاً، ولو بسبب فقط رصيد قرن من الترجمات النثرية للقصائد، عمل على تأهيل الأذن الفرنسية لذلك.

ويصعب جمع إحصاءات دقيقة عن عدد الترجمات النثرية للقصائد في هذه الفترة أو حتى الجزم على وجه اليقين متى تُرجم الشعر لأول مرة إلى النثر - بناءً على ما يعنيه المرء بـ «الشعر»، ولا «النثر»، ومع ذلك بوسع المرء أن يعود على الأقل إلى القرن الثاني عشر[٢٣]، فبعض الاتجاهات العامة واضحة؛ إذ يوحي دفاع داسيه Dacier عن ترجماتها النثرية لأعمال أنكريون Anacreon ١٦٨١، وسافو Sappho ١٦٨١، والإلياذة The Iliad ١٧١١ بشيء من حداثة أسلوبها، وقد هيأت القيم الفلسفية والجمالية في القرن الثامن عشر مناخًا يفضي إلى الترجمات النثرية باسم الوضوح والحقيقة[٢٤].

وبحلول ترجمات أوسيان الأولى في ستينيات القرن الثامن عشر، لاقت الترجمة النثرية ما يمكن أن نطلق عليه رواجًا. لم تقتصر على الترجمات الفرنسية الأولى لنثريات ماكفرسون Macpherson «تورجوت Turgot، وهوبر Huber، وديدرو Diderot» فهي في ذاتها نثرٌ، ولكنها شملت الترجمات النثرية للأعمال الكلاسيكية ومزيدًا من الكتاب المعاصرين، مثل: تاسو، وأريوستو، وميلتون، وبوب، وطومسون، ويونج، وجراي، التي كانت ذائعة الصيت إن لم تكن معيارًا[٢٥].

وعلاوة على ذلك، ما سمّته سوزان برنار Suzanne Bernard «ترجمات زائفة» - أعمال نثرية - مثل «أغاني مدغشقر Chansons madécasses» ١٧٨٧ لـ بارني Parny، التي تؤطر نفسها كترجمات قديمة أو غريبة، وفي كثير من الأحيان قصائد غير مكتملة - كثرت في هذه الفترة. وبحلول القرن التاسع عشر، وبفضل كُتاب مثل شاتوبريان Chateaubriand، انتشرت فكرة «الشعر النثري» على نطاق واسع[٢٦].

حتى في ضوء كل هذه التطورات الأدبية والتاريخية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فإن قصيدة النثر الحديثة ما كانت لتصبح ما هي عليه، دون التوجهات الاستثنائية التي قدمها بودلير والكتّاب اللاحقون، وهذه التوجّهات تحتاج إلى أن يُدرس كلٌ منها على حدة.

لعبت شهرة بودلير كشاعر غنائي دورًا مهمًا في فهم أصالة قصيدة النثر بعد ذلك، وبخاصة الادعاء بأنه هو أو ألوزيوس برتراند Aloysius Bertrand من أبدع هذا النوع الذي أصبح يُسمى: «شعر النثر». والحق أن خصومة بودلير مع الرومانسية، وشعره الحضري، وجعلاه موسومًا بلقب: أول شاعر حداثي، كما أنه يصعب مقاومة الرغبة في رؤية قصائد النثر بأنها، كما تقول -باربارا جونسون- «الثورة البودليرية الثانية» بعد ديوان «أزهار الشر». لدينا حقيقتان لا يختلف عليهما اثنان: الأولى أن قصيدة النثر اتخذت معناها الحديث من تجربة بودلير، والثانية: أنه مع الاستقرار النسبي للمصطلح، أصبحت قصيدة النثر «نوعًا».

لقد تطورت قصيدة النثر تطورًا عرضيًا؛ ولذلك فلابد من التركيز على أن الخلفية التاريخية قد تعين الباحث على تفسير إمكانية وجود الشعر في النثر، وإن صَعُب تحديد الشكل المحدد لقصيدة النثر. فإذا ظهرت قصيدة النثر، كما يزعم كثيرٌ من النقاد، بوصفها لحظة تاريخية خاصة بسبب طبيعتها الحوارية، وانفتاحها، وحريتها الفطرية المنفتحة على الشكل، فإنها لا تكون وحدها. فقد أدلى جيرهارد هاس Gerhard Hass بملاحظات مماثلة فيما يتصل بنوع «المقال»، وادعى بعض النقاد أشياء مماثلة بدءًا من باختين Bakhtin فيما يتصل بنوع «الرواية»[٢٧].

ربما كان استخدام بودلير لمصطلح «قصيدة النثر» علامة على اللحظة التي -في اصطلاح الماركسيين- بدأ فيها المصطلح يدخل في اللغة

بوصفه «تجريدًا بسيطًا». يقول مايكل مكوين في دراسته لجذور الرواية الإنجليزية: إن «التجريد البسيط» أبعد ما يكون عن البساطة؛ بل إنه «صياغة مفهومية ذات مرجعية خبراتية لها تاريخ بعيد من ثرائه لزم التجريد وهيمنة الجنس العام نفسه»[٢٨]. بعبارة أخرى، التجريد البسيط مصطلح عام يدل على طائفة من الظواهر المرتبطة تاريخيًّا، وعلى الرغم من أنها -احتماليًّا- مختلفة غاية الاختلاف فقد دل استخدامها المتواتر لا على البداية الجدلية، وإنما على الهيمنة الفعلية لهذا النوع الأدبي العام نفسه. «إن مكوين هنا أكثر اهتمامًا بظهور الرواية كمصطلح عام في بداياته»[٢٩].

حدث ظهور الرواية الإنجليزية في نهاية تاريخ طويل من استخدام مصطلح «رواية» - عند اللحظة التي وصل فيها هذا الاستخدام إلى درجة من التعقيد تحد من التعميم مما جعل المصطلح يميل إلى التحديد وصدق الدلالة. فمع منتصف القرن الثامن عشر بدأ المصطلح يستقر مع القبول المتزايد لمصطلح «الرواية» كمصطلح مرجعي معتمد، حتى أن المعاصرين كانوا يستطيعون تداوله والحديث عن الرواية بشيء من الاعتياد، ما يدل على استقرار الأساس المفهومي لهذا الجنس الأدبي، ولما التحق به من أجناس أخرى مجاورة له وقريبة منه[٣٠].

تظهر جذور قصيدة النثر أيضا عند نقطة نهاية تاريخ طويل من استخدامها، واستقرار هذا المصطلح بمعناه المعاصر، وتظهر في الجيل التالي لـ بودلير. فهذا الاستقرار النسبي لجنس «قصيدة النثر» هو ما يتيح للمرء أن يتتبع تاريخ النمط بأثر رجعي. بطريقة أو بأخرى تستدعي فكرة التجريد البسيط بالفعل تاريخها إلى حيز الوجود وتحدد بعض السمات الأساسية في المرجع، مثلما إذا كان اعتبار المرجع نوعًا أدبيًا. مما يثير بعض الأسئلة. هل يعد مثل هذا التاريخ إطارًا صالحًا يمكن للمرء من خلاله أن يُكوِّن معنىً عن التجريد؟ أي نوع من الأنواع المتعلقة به تميل إلى التجريد لاستثنائها من تاريخها؟ كيف يمكن إعادة تقييم التمظهرات اللاحقة لهذا النوع، وبالتالي إعادة كتابة ماضيها؟ وللإجابة عن هذا النوع من الأسئلة، لا بد من اللجوء إلى نظرية النوع[٣١].

غالبًا ما ينظر إلى الجنس الأدبي بوصفه فئة شكلية. حيث تسهم كل من تعريفات أرسطو، والتبسلسلات الهرمية للأنواع في عصر النهضة، وتحليل نورثروب فراي Northrop Frye في مثل هذا التصور.

حتى المحاولات الرامية للربط بين النوع والتاريخ والثقافة، مثل «اللاوعي السياسي The Political Unconscious» لـ فريدريك جيمسون Fredric Jameson ١٩٨١، تميل إلى عرض أنواع أدبية بوصفها ثابتة أو ما يُفترض أن تكون كيانات ثابتة (مؤسسات أدبية ومواضعات اجتماعية)، التي «تحدد الاستخدام الملائم لنتاج ثقافي بعينه»، فهي بقدر ما تتجاوز التاريخ الأدبي في أوصافها عما يشكل النوع[٣٢]. وتساعد في الإشارة إلى الجنس الأدبي والتأثير على طريقة قراءتنا له.

إن مقارنة ثلاث قصائد لـ أشبري Ashbery وقصائد بودلير القصيرة قد تكون مقارنة مثمرة وداخلة في الإطار نفسه؛ لأنها ببساطة مجموعات شعرية مكتوبة نثرًا؟ فهل الموضوع مجرد أنها مجموعات شعرية وكتب في النثر معًا؟ فلربما هناك العديد من النصوص الأخرى، أدبية وغيرها، تتشابه ملامحها مع هذه الأعمال. وعلى اعتبار التمييز الشكلي، فإن النوع يصبح هدفًا سهلاً للمنظرين وهدفًا أسهل لمؤرخي الأدب. ويظل أيضًا من الضروري الاهتمام بالشكل بطريقة أو بأخرى.

إن قصيدة النثر، مثل أي نوع أدبي آخر، يجب أن تفهم على أنها تشكل نفسها ضد أنواع أخرى، أو فيما يتصل بأنواع أخرى. هذا التقليد لا يعني فقط أن تكون على علاقة بـ «نوع» شعري سابق، ولكنه

يلمح أيضا إلى الوضع التاريخي والثقافي الخاص بها. لابد أن تنهض قصيدة النثر في وسط ظهر فيه النثر والشعر في نوع من المعارضة. وعلاوة على ذلك، فإن استمرار وجود قصيدة النثر كنوع أدبي من شأنه أن ينبني على هذه المعارضة، حتى وإن كان بتعديل طفيف أو اختلاف تام عن الرأي الأصلي. وتتضمن قصيدة النثر أبعادًا شكلية وتاريخية على حد سواء، ولا يصف أي منهما بمفرده التجريد. بدلا من ذلك، تشير الأبعاد الشكلية والتاريخية إلى توترات في المصطلح وعدم استقراره كفئة.

ومن هنا يأتي دور نظرية النوع الأدبي، وخصوصًا عندما يكون اهتمامها منصبًا على التأويل أكثر من التصنيف. وعلى الرغم من الكم الهائل من نقد النوع المتاح، فسوف أستند في مناقشتي في المقام الأول على كتاب «أنواع الأدب: مقدمة حول نظرية الأنواع والأساليب» لـ ألستير فاولر Alastair Fowler، وعدد قليل من الأعمال التي ظهرت منذ أن نشر في عام ١٩٨٢. ويتجاوز فرض اختياري هذا مجرد الشعور بالملاءمة، فكتاب «أنواع الأدب» هو أحد تلك الكتب النادرة التي تَجُبُّ ما قبلها. ولا تحتاج مقاربتي إلى اتفاق القارئ مع تقييمي لكتاب فاولر، إلا إذا كان بسبب أنني أضع حججه ومصطلحاته ضمن إطار نقدي مستقل ولا أفترض سلطتها، ولكن حتى القارئ غير المتعاطف مع فاولر ربما يتفق معي على أن كتابه يصوب الحجج السابقة بطريقة شاملة واضحة، ويجمعها، ويبسطها[٣٣]. وعلاوة على ذلك، أفكاري الخاصة عن النوع تختلف عن فاولر حول العديد من القضايا المهمة، على الرغم من أن الفرضية الأساسية لمقاربتي هي فرضيته نفسها، فالنوع إطار تفسيري أكثر بكثير من كونه تصنيف فئة.

كما يوضح كتاب «أنواع الأدب» أن هذا الافتراض له تبعات بعيدة المدى، فالأنواع لابد أن تعمل مع الهوية والتواصل بدلاً من التعريف والتصنيف. نحن نحدد النوع من أجل تفسير النموذج. وفي التواصل الأدبي، تعد الأجناس الأدبية وظيفية، إنها تشكل تجربة كل عمل أدبي بفاعلية. فإذا ما تناولنا «يهودي مالطا The Jew of Malta» بوصفها مهزلة وحشية، فإن استجابتنا ستختلف إذا ما اعتبرناها مأساة. عندما نحاول أن نقرر جنس عمل –إذن– فهدفنا هو اكتشاف معناه، ومن ثم فإن اصطلاحات التجنيس تعد أداة نقدية فعّالة.

وعندما نقوم باستقصاء الشروط السابقة من جنس أدبي، فهذا لتوضيح المعاني الاستثنائية التي حققها العمل نفسه، والتي تتبع نظرية النوع، وتهتم كذلك بشكل صحيح، في معظم الأحوال بالتفسير. إنها تتعامل مع مبادئ إعادة البناء إلى وضعه السابق وتفسير وتقييم المعنى (إلى حد ما). ولا تتعامل كثيراً مع التصنيف[٣٤]. إن وظائف النوع في الأدب تنتهج وظائف القواعد في اللغة: مجموعة من الخطوط التمهيدية التأويلية يفرضها فعل تواصلي، بدلاً من مخطط مفروض على مجموعة من الأقوال من أجل منحها بعض الترابط المنطقي[٣٥]. من هذا المنظور، يمكن أن يكون النوع – وغالبًا ما يكون – اعتبارًا لا واعيًا إلى حد كبير. حتى في عصرنا، حيث يرتبط العديد من القراء بالأنواع بصفات وقواعد تعسفية، فمن غير الممكن أن يستغنى عن مفهوم الأنواع الأدبية.

فالروايات – مثلاً – «تنتقد عادة بعنف شديد من أجل مآخذ الاحتمالية، وهو نمط من النقد ينطوي بالتأكيد على أفكار معيارية عن النوع. وهو كذلك بمثابة حكم بأن الروايات من نوع معين يجب أن تحافظ على احتمالية طبيعية»[٣٦]. يحتاج المرء فقط إلى تطبيق هذه الملاحظة ليستعرض صورًا من أجل الحصول على مجرد فكرة عن ماهية الوصفية السائدة بشكل غير ملحوظ اليوم. الأهم من ذلك، أن مثل هذه الملاحظة تشير إلى كم التفسيرات والتقييمات الجمالية المستندة إلى اعتيادها على الأنواع الأدبية.

وبالنظر إلى أن النوع يرتبط بالتفسير أكثر من ارتباطه بالتصنيف فإن التعاريف الشكلية للنوع حصرًا يشوبها الظن بشكل خاص. ويكمن الشاغل الرئيس هنا في عدم وجود القدرة التفسيرية بدلاً من الدقة المعجمية. يمكن للمرء أن يتصور تعريفًا عامًا بقدر كاف للنوع من شأنه أن يشمل معظم، إن لم يكن كل، مؤلفات النوع، ولكن مثل هذا التعريف لا يتجاوز في وصفه الميزات الخارجية الواضحة لهذا النوع. بشكل أكثر حسمًا، إن أي عمل جديد ينحرف ولو طفيفًا عن متطلبات هذا النوع يثير شكوكًا جدية حول مدى انطباق هذا التعريف عليه. كما يقول فاولر: «المنظرون مصرون على تعريف لابد أن ترتقي به [الأنواع] إلى مستوى عال جدًا من التجريد، بعيدًا كل البعد عن الأدب الفعلي. نحن نستطيع أن نتوصل إلى كيانات دائمة في ذلك الطريق، شرط أن نحافظ على أوصافنا الغامضة. ثم تبقى الأنواع في كل عصر مستقرة بشكل موحد، غير واضحة المعالم على حد سواء، غير نشطة كما هو متوقع، مثل الغازات الخاملة»(٣٧).

وهناك طريقة أخرى للتعبير عن هذه الفكرة هي القول بأن أي تعريف حسابي - وذلك ينطبق على أي تعريف يعتمد على استخلاص الصفات المشتركة من مجموعة معينة من الأمثلة - من غير المرجح أن يتضمن الكثير من القدرة التفسيرية(٣٨). وليس الأمر كما لو أن المفاهيم المعيارية للأنواع لا مكان لها في نظرية النوع. بل بالأحرى، فهي تدخل في الاعتبار بشكل غير مباشر. مادامت تلك المفاهيم تعمل في الوسط التاريخي والثقافي للمؤلف أو القارئ، كمؤشرات تجنيسية مهمة. ولكن نقد النوع بشكل عام هو إعادة بناء أكثر منه بناء قانون تواصلي. وهي تشبه في هذا الصدد نظرية استقبال تتجاوز البنيوية(٣٩).

في ظل غياب فئات خالدة، ما المشترك بين الأعمال المختلفة التي تنتمي للنوع نفسه، بما يتيح مقارنة ذات مغزى؟ يطرح فاولر بعد كثير من نقاد آخرين، مفهوم الفيتجنشتاينيون Wittgensteinian عن الفصيل المتشابه للتعامل مع هذه المشكلة: «يبدو النوع الأدبي مجرد ضرب من المفهوم بحدود غير واضحة تلائم مقاربة بعينها. وعليه؛ تم اعتبار ممثلي النوع كفصيل ترتبط فروعه وأفراده بطرق مختلفة، دون الحاجة بالضرورة لأية سمة مشتركة بينهم تربطهم بالجميع»(٤٠).

إن فكرة تشابه الفصيل تبدو مقنعة في كثير من النواحي، ولكنها تحتاج إلى بعض التمحيص قبل أن تكون ذات فائدة في التفسير. إنها - بمعنى من المعاني - «مجرد تمهيد للتعريف»: ينبغي علينا أن نبحث عن الأسباب الكامنة وراء هذه التشابهات، أي المعادل الأدبي البيولوجي وراء الصفات المشتركة(٤١). كما علينا أن نقاوم عرض الأنواع الأدبية كما هي موجودة فقط في سلالات نسب مباشرة. فلابد من السماح لكل من الصلات البعيدة، والتأسلات الرجعية، والأصول المتعددة(٤٢)؛ ومن هنا، وبعد شروط فاولر العديدة، فذلك التناظر الوظيفي يبدأ في إظهار علامات السلالة/النوع.

إن حدود النوع، باعتبارها ضبابية كما هي، لا توجد إلا حين تدخل في علاقة مع أنواع أخرى. وبالتالي فإن الملحمة، المنتسبة إلى الرومانتيكية، ربما تختلف كثيرا عن الملحمة المنتسبة إلى الغنائية. غالبًا ما يكون من الصعب القول أي من الأنواع الأخرى ذات صلة ببنية نوع معين. حيث تتغير صفة النوع في أوقات وفقًا للحالة الثقافية، بل داخل العمل الواحد، ويعد السبيل الوحيد للتوصل إلى نظرية للنوع عن طريق التفسير، هو تحديد السياقات الفعالة لنوع أدبي معين.

تؤكد فكرة الفصيل المتشابه أن النوع يمكن تعريفه وفقًا للسمات، حتى لو لم تكن إحدى السمات أو مجموعة منها ضرورية أو كافية لمثل هذا التعريف. وتؤكد مقاربتي على الاختلاف، وتركز على تلك الصفات التجنيسية التي تساعد في تحديد هذا الاختلاف. ويعد التبصر الأساسي لنظرية النوع

لفاولر هو التفاعل بين الزمني (diachronic)، والآني (synchronic) للأنواع الأدبية. وإن لم يكن «أنواع الأدب» هو أول كتاب يُدْخِل هذا المفهوم إلى دراسة النوع، فإنه قد يمثل المعالجة المنهجية الأولى للنوع التي تحدده كدور مركزي وتستكشف بعمق الآثار العملية والنظرية. ويمكن القول إن النقد الجيد قد أخذ بعين الاعتبار دائمًا البعدين الزمني والآني للنوع بشكل متضمن، ولكن أغلب نظريات النوع الأدبي تميل للأسف إما نحو التكهنات حول أنواع دائمة أو نحو «تاريخ بطيء الخطى للأنواع الفردية التي تحول نفسها باستمرار دونما فترة كافية تسمح بالتعميم»(٤٣).

بشكل عام يحاول فاولر وضع نفسه بين طرفي التناسب للتجريد التصنيفي، وخصوصًا باعتباره يتصل بالبنيوية، ومصدرًا لمعرفة المنشأ. من الناحية النظرية، فإنه «استقطاب يعد واحدا من التزامنات المرتبطة التي لا يمكن رفضها في مقابل التأريخي»، إلا أن النقد الجيد سيتجنب أو يجمع بين هذين الضدين. إنها مسألة براعة الحسم حيث لا بد من تكييف تاريخي، أو عندما يتم معالجة الخطوط العريضة للنوعية على اعتبار أنها غير متغيرة. واشتركُ في الأساس النظري، وكذلك الدافع العملي وراء هذه الكلمات، ولكني أود أن أضيف أنه بحاجة إلى نوع من الكياسة النقدية حين يتحدث في بعض الأحيان عن مستوى العمل الفردي، وربما حتى على مستوى «وحدة المعنى» أو الأثر. بمعناه الأعم، فنقد النوع مهتم بالتوتر بين الإطار التفسيري ولحظة القراءة.

قد تبدو مساواة النوع الأدبي بالإطار التفسيري بمثابة توسيع لنطاق مفهوم النوع كثيرًا عن المعنى المألوف لنا، وسأُفنّد هذا التوسع في المعنى في وقت لاحق. يكفي الآن ملاحظة أنني أدافع من أجل علاقة ديناميكية بين القراءة والإطار التفسيري.

يضع «أنواع الأدب» بعض الفروق المهمة بين النوع والشكل والنوع الفرعي، لأسباب نظرية وتطبيقية على حد سواء:

تأخذ مصطلحات النوع دائمًا - ربما تعبيرًا عن تجسيدها لشكل خارجي واضح - صيغ الأسماء، (كأن نقول: هذه إيبجراما وهذه ملحمة)، في حين تميل مصطلحات الأسلوب إلى استخدام الصفة. ولكن استخدام الصفة للمصطلحات «النوعية» معقد نسبيًا. انظر مثلًا مصطلح «الكوميديا» و«المسرحية الكوميدية»، و«الفكاهي». فالمسرحية الكوميدية كمصطلح يساوي تقريبًا «الكوميديا». ولكن «الفكاهي» ينطبق على أنواع أخرى غير الكوميديا، مثلما نقول إن رواية «إمـا» رواية كوميدية، أو بها نزعة فكاهية. وبالتالي فإننا نعني أن «إمـا» عبر النوع تعد رواية، وعبر الأسلوب تعد رواية بها نزعة كوميدية.... إن مصطلحات الأسلوب يتم تطبيقها بشكل واضح على نطاق أوسع، ولابد أن يكون ذلك في البداية غامضًا. ومع ذلك، يمكن استخدامها تمامًا طالما يتم وضع الحدود المرجعية لتأثيراتها في الاعتبار.

على وجه الخصوص، لا تنطوي المصطلحات الأسلوبية مطلقًا على شكل خارجي كامل. فللأساليب دائما تصانيف غير مكتملة، مجرد مجموعة منتقاة من سمات النوع المناظر، وتغيب إحدى تلك السمات من البنية الخارجية العامة: ومن هنا يأتي القول بأن «أركاديا الرعوية» لـ سيدني لا توصل أية معلومات عن الشكل الخارجي ... وبالمثل، والمصطلح الشكلي ينطوي على شيء عن الحجم، بحيث لا يكون من الغريب الحديث عن «سوناتات تاسو» بوصفها بطولية. باختصار، عندما يرتبط مصطلح شكلي باسم نوع، فإنه يشير إلى هذا النوع المشترك، الذي يتم فيه تحديد الشكل العام بفعل النوع فقط(٤٤).

الأشكال -إذن- تنسب إلى الأنواع على سبيل المجاز. ومع مرور الوقت، وبطبيعة الحال، علاقة شكل ما بالنوع المقابل له قد تصبح أكثر تباعدًا، إلى أن يُحدث تغييرًا جذريًا. وتعد الأنواع الفرعية،

بمثابة انقسامات عن الأنواع التي «تشكلت في الطريق المعاكس بعيدًا عن تلك التي أنتجت الصيغ، أو الأنواع الفرعية ذات السمات المشتركة من النوع – سواء من حيث الشكل الخارجي أو من كل سماتها– وهي فوق كل هذا، تضيف سمات حقيقية خاصة بها»(٤٥). من وجهة النظر هذه، فإن «أناشيد الرعاة في صيد السمك أو البحر تعدُّ هكذا فقط بقدر ما فيها من الأناشيد الرعوية». وبالمثل، فإن سوناتا الحب الإليزابيثي، «في حد ذاتها نوع فرعي، من السهل تقسيمه إلى أنواع فرعية ثانوية، وحتى فوق ثانوية». إلى أي مدى تتراءى التقسيمات الفرعية للمرء موضوعًا آخر للبراعة النقدية؟!(٤٦)

تعدُّ مفاهيم النوع والأسلوب والنوع الفرعي واضحة بالبداهة، ومفيدة في التحليل الأدبي. وهي تثبت أنها كذلك على الأقل بين يدي فاولر. إلا أنها تحتاج إلى بعض التمحيص في كل من معناها النظري والعملي. ولطالما ناديت بهذا، فالأنواع لا وجود لها في حد ذاتها ولكن في علاقتها بأنواع أخرى(٤٧). ويوضح فاولر بشكل قاطع أن الأساليب هي أيضا ليست كيانات منفصلة(٤٨). والأهم من ذلك، فإن العلاقة بين الأسلوب والنوع هي ليست بالضرورة جزءًا من كل أو حتى تابعًا لشيء أساسي. فحين يتم تعريف الأنواع بشكل سلبي، فإن فكرة النوع الأدبي تعد قضية مفتوحة، جزئية بجزئية، وهذا لإسقاط التفكير عن مفهوم محدد أكثر كمالاً. وبالتالي هناك نوع أدبي يتعلق بنصه مكتمل بشكل كبير. باختصار، فإن النوع يشبه إلى حد كبير الأسلوب في هذا الصدد، وكلاهما أطر تفسيرية في أكثر صيغهم عمومية.

وأكثر من ذلك، يمكن القول أن عملية التعريفات السلبية للنوع الأدبي تتم عن طريق الأسلوب، أكثر من النوع. تأمل المثال: «الملحمة مقابل الأنشودة» حيث يكون من الممكن حصر أوجه الشبه والاختلاف بين الصفات التجنيسية لكل منهما، والتوصل إلى بعض الاستنتاجات حول طبيعة كل منهما. ولكن التمايز، حتى وإن كان لا شعوريًا إلى حد كبير، لا يمضي عبر تحديد أي شيء يمثل مجموعة كاملة من الميزات العامة. ويحدد القارئ عددًا قليلاً من السمات الأكثر فاعلية أولا، مثل «قصيدة طويلة مقابل قصيدة قصيرة»، و«الصوت السائد مقابل الصوت الخاص»، ثم يمحص بعد ذلك آراءه أو ربما يراجعها بشكل كبير بعد مزيد من القراءة أو التأمل. في أية لحظة بعينها نفهم النوع بناء على السمات الشكلية، يكون فقط بالمعنى الضيق بأن الأسلوب سابق للنوع، وبمجرد أن يحاول المرء التفكير في الأسلوب والنوع من حيث الأولوية الوجودية تصبح معانيهما غير واضحة إلى حد كبير. فالنوع والأسلوب يتوقف كل منهما على الآخر مثل الدجاجة والبيضة؛ ولذا فمن الأفضل أن نقول إن نوعًا معينًا يفترض –مقدمًا– أسلوبًا أو أساليب بعينها، وهذا الأسلوب له على الأقل نوع واحد مناظرًا له. والنوع إذن هو إطار تفسيري يتوقعه الفرد اعتماداً على المعرفة الشكلية، والأسلوب يعد إطارًا متوقعًا من المعرفة التجنيسية.

وهناك بحث موجز عن نقد النوع نشر منذ ظهور «أنواع الأدب» يساعد على وضع وجهة نظري في منظور أشمل، حين يشير أدينا روزمارين Adena Rosmarin في كتاب «سلطة النوع The Power of Genre» ١٩٨٥ إلى أن نقد النوع في القرن العشرين غالبًا ما يجد نفسه عالقًا بين النظريات الاستنتاجية (المفروضة) والنظريات الاستقرائية (الوصفية). مع وجود استثناءات قليلة، لنقاد تجنبوا النظريات المفروضة سلفًا – مثل نورثروب فراي – ولكن الوصفية المفروضة سلفًا قد أصبحت غير معترف بها، والمنهج الوصفي لا يخلو من التحديات.

فإذا ما وصف شخص ما أنواعًا أو صنفها فحسب، فكيف يمكن أن يكون للنوع أية قوة تفسيرية؟ تقترح روزمارين حلاً عمليًا، وهو مقاربة

مجموعات من النصوص «كما لو» كانت صنفًا أو فئة[٤٩]. وغالبًا – وربما دائمًا – ما نرتكب أخطاءً حين نضع النتاج الأدبي في مجموعات، ولكن التجميع في حد ذاته لا مفر منه. قبل كل شيء، يجب أن يعترف النقاد بأن القراء يشاركون دائمًا في كل من المنهج الاستقرائي والاستنباطي وهم بهذا المعنى مخطئون دائمًا[٥٠]. (يمثل نهج روزمارين إذن استجابة للتفكيكية أو لمنظور تفكيكي أملته الذرائعية). يمكن للمشكلة أن تتكرر على مستوى مفارقة الدائرة التفسيرية. لفهم أجزاء من العمل نحن بحاجة إلى فهم العمل بأكمله، ولكن لفهم العمل ككل نحن بحاجة إلى فهم الأجزاء[٥١].

لا تنغلق هذه الدائرة التفسيرية؛ لأننا نتصور مفهومًا ما للكل لكي نفهم الأجزاء (أو العكس)، ثم نعود لنصحح أفكارنا ونصقلها ونحن نواصل التفسير. ترى روزمارين أن نقطة توقف الناقد عن خطته التصحيحية تختلف من نص إلى نص آخر، اعتمادًا على تاريخه التأويلي وقرائه. هدف الناقد بلاغي في المقام الأول، حيث يعمل على إقناع قرائه بأن «النوع المطروح يشبه النص أكثر من الأجناس الأدبية المستخدمة لمواصلة المناقشات السابقة للنص نفسه»[٥٢].

وتتشابه مقاربتي في عدة أوجه مع روزمارين، مثل: الباعث الواقعي القوي، والاعتقاد بأن التفسير أمر لا مفر منه وليس مستحيلاً حتمًا، ووجهة النظر التي تقترب من مكافأة النوع بالمفهوم السائد للإطار التفسيري، وتوظيف بعض الأهداف البلاغية للنقد، وعملية القراءة التي يشي فيها النص والبنية ببعضها، وحتى الأسلوب أيًا كان وصفه «كما لو كان» منطقًا (رأيي في قصيدة النثر «كما لو كانت نوعًا»). لكنني لا اتفق مع روزمارين في الرأي القائل بأن السبب وراء «النمط التعليلي» لناقد النوع الأدبي هو «ذرائعي بحت»، فذلك «مسوَّغ تمامًا بقدر ما يساعدنا على تقديم حجج نقدية أفضل أو أكثر إقناعًا، تلك التي تقر بأن مقدماتهم المنطقية وحججهم تتسق مع تلك المقدمات»[٥٣].

تساعد الاعتبارات الذرائعية في تسويغ مقاربة معينة، كما تفيد في الاعتراف بالمقدمات النظرية المنطقية لأحد النقاد في كثير من الأحيان، ولكن لا وجود لمقاربات ذرائعية بحتة. فمن الوارد، وربما من الحتمي، أنه حتى أفضل النظريات لا تعترف بكل مقدماتها المنطقية. إذ إن دخول وجهة نظر القارئ إليها ومكان التوقف في الدائرة التفسيرية يتوقفان على اعتبارات تتجاوز الذرائعية أو لا يمكن أن تسمى كذلك إلا بتمديد معنى المصطلح إلى ما وراء نقطة الانفصال.

إن روزمارين تسمح لـ «التاريخ التفسيري والجمهور»، وهي شروط لا يمكن أن تكون ذرائعية بحتة؛ إذ تمليها التطورات التاريخية، واعتبارات تاريخية لغوية وأدبية – ناهيك عن السمات الجمالية وغيرها من الاهتمامات – التي تساعد في تشكيل وجهات نظرنا عن النوع.

كما أزعم في استنتاجي، أن هذه الاعتبارات أيضًا تمنع النوع من السقوط تمامًا في بعض المفاهيم العامة للإطار التفسيري. يقدم رالف كوهين Ralph Cohen في «التاريخ والنوع «History and Genre» ١٩٨٦ مقاربة للنوع تقترب كثيرًا من مقاربتي. فـكوهين ينادي – مثل فاولر – بتجديد نظرية النوع في النقد المعاصر. كما يرد بحسم على ثلاث هجمات شائعة ضد النوع:

«الادعاء بأن تصنيفات التجنيس غير مفهومة أو غير محددة ....والادعاء بأن أفراد النوع يتشاركون عنصرًا شائعًا أو عناصر لا تتعلق بموضوع يكون فيها النوع دراسة جوهرية . . . الادعاء بأن النوع لا يمكن أن يكون دليلاً للتفسير»[٥٤]. يقتحم كوهين الاعتراض الأول باتهامين: الالتباس، وعدم التعيين، ممثلاً ببعض حجج فوكو ودريدا: «إذ يوضح فوكو أن الاعتراض العام بتقسيم النوع إلى مجموعات مثل الأدب أو الفلسفة ليس مفيدًا؛ لأن مستخدمي هذا التمييز لم

يعودوا يتفقون على كيفية تناولها .... كما يقول دريدا على نحو مميز لضرورة تعيين النوع، وهو يشير إلى أن أي نظام لتصنيف تجنيسي غير ممكن؛ لأن النصوص الفردية -على الرغم من المشترك بينها- لا يمكن أن تنتمي إليه»[٥٥].

تعد هذه التهم متسقة بناء على مصطلحاتهم ولكنها تفتقر إلى المنظور. صحيح، أن الأنواع لم يتم تناولها بما يكفي لإتاحة تحديد فروق واضحة، وخصيصة انتماء النص «الملحقة» بجنس أدبي يمكن القول إنها «لا تنسجم بشكل صحيح مع أي نوع أو فئة»، كما يصرح دريدا Derrida[٥٦]؛ «لأن الاختلاف يعيد نفسه حتمًا كلما قمنا بتصنيف نصوص مختلفة باسم جنسي، يلاحظ كوهين أن أي نص فردي يعزز مفارقة الانتماء وعدم الانتماء». «لكن اتهامات الالتباس وعدم التحديد غير ممسوكة، إذا ما أخذنا في الاعتبار الأنواع بوصفها عمليات بدلاً من تصنيفات على أساس الصفات الثابتة، فناقد النوع مكترث بـ (الاستقصاء التاريخي للأنواع المشتركة) المعنية بأعمال محددة»[٥٧]. وبصرف النظر عن كون ذلك نوعًا من المسئولية، فالتحولات في الأنواع الأدبية أو عدم استقرارها تعد مجالاً مهمًا من مجالات الدراسة في نقد النوع.

يقترب نهج كوهين من نهجي في رده على تهمة أن نظرية النوع تستند بالضرورة على فرضيات جوهرية؛ لأن أفراد النوع يتشاركون عنصرًا أو عناصر مشتركة. يقول كوهين عن فكرة تمييز الأنواع الأدبية: «الأنواع لا توجد من تلقاء نفسها؛ إنها تُسمى وتدرج داخل هرمية أو أنظمة الأنواع، ويُعرف كل منها بالرجوع إلى النظام وأفراده. ولذا لابد من فهم النوع في علاقته بالأنواع الأخرى، بحيث يتم تحديد أهدافه ومقاصده في وقت معين بفعل العلامات المتبادلة، ويعد التمييز بين الآخرين القائم على فكرة التصنيف مع إسقاط النوع وذلك بسمة أو عدة سمات عند كل فرد بمثابة معضلة...»[٥٨].

تضع مقاربتي التمايز السلبي في قلب نظرية النوع. حجة كوهين هي في الأساس الشيء نفسه، على الرغم من أنه لا يشدد على درجة التمايز «السلبي» نفسها، وبالتالي قد لا تتفق مع رأيي بشأن «سمات تجنيس فعالة» والقارئ المتحيز أو المعنى «الشكلي» للنوع[٥٩]. ومن الصعب أيضًا تحديد أية درجة من الذرائعية يذهب إليها تفكير كوهين. فحين يبلور حجته حول الأنواع، يكتب، «تصنيفات عملية، وليست منطقية. إنها فرضيات تاريخية من صنع المؤلفين، والجماهير، والنقاد لخدمة أغراض تواصلية وجمالية ... تعدُّ الأجناس الأدبية أنظمة مفتوحة؛ فهي مجموعة من النصوص صنفها النقاد في خانة لتفي ببعض النتائج»[٦٠]. ونظرًا لمضمون حجته وطريقة تناوله للتاريخ الأدبي في الأمثلة التي يذكرها، فـ كوهين قد لا يقوم بالمطالبات الذرائعية البحتة لـ روزمارين. وأخيرًا، يؤكد كوهين على أن الأنواع يتم بناؤها لخدمة الوظائف الاجتماعية والجمالية ويتحدث عن التصنيفات التجريبية كما لو أن مثل هذه التصنيفات تتم لغرض يزيد على الملاءمة النقدية.

كما يترك الأساس الذي قام عليه تصنيف النصوص مفتوحًا بعض الشيء، ويعدُّ الأجناس الأدبية «تجميعات لنصوص قام بها النقاد لتحقيق بعض النتائج». هل ساعدت مثل هذه التجميعات في نهاية المطاف غرضًا ما؟ من وجهة نظري، يلعب كل من الأدبي واللغوي، واستقبال التاريخ أدوارا مهمة في تحديد الأنواع. فالناقد ليس حرًا تمامًا في صنع أو عدم صنع مجموعات. ويقسم كوهين الهجوم على النوع بوصفها مؤشرًا تفسيريًا إلى تهمتين: «تعميم الفئة الذي لا يمكن أن يساعد في تفسير فرد بعينه في الفئة»، و«تحديد نص معين يفتقر إلى عبارات حاسمة تفيد في تفسيره»[٦١]. يعارض كوهين هذه الاتهامات مستندًا إلى أعمال إليزابيث بروس Elizabeth Bruss، وهيذر ديبرو

Heather Dubrow، وهانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss، وجاري شاوؤل مورسون Gary Saul Morson، التي تزعم أن وضع النصوص في فئات يوفر توقعات أو أعرافًا للتأويل وبالتالي «يمكن أن تساعد في تفسير أي نموذج خاص في تلك الفئة»(٦٢). يقوم دفاع كوهين مرة أخرى على عملية نظرية النوع التي لا تتطلب تعريف هذه النصوص أو الأنواع. ويؤكد على أنه لا يمكننا تفسير النصوص دون تفسير النوع، بحجة أنه حتى لو أن «كل نص متناقض في نفسه»، فسوف «يظل من الضروري الاعتراف بتلك الأنماط المتناقضة الموجودة، وأن مثل هذه الأنماط ... تفترض مجموعات تجنيسية»(٦٣). وبالتالي فإن كوهين يقترب من مساواة الجنس الأدبي بالمفهوم العام للإطار التفسيري، وإن كان في رده على تعليق دومينيك لاكابرا Dominick LaCapra في «التاريخ والنوع» يوضح أنه يرى النوع «بوصفه نظامَ تصنيفٍ ومؤسسة خطابية»(٦٤).

ويمكن أن يكون للنوع أكثر من وظيفة واحدة بطبيعة الحال، حتى داخل مقاربة تضع التفسير فوق التصنيف. إن استعارات ديفيد فيشيلوف David Fishelov ١٩٩٣ عن النوع تقدم دليلاً دامغًا ضد «الذرائعية المحدثة»، أو وجهة نظر «الذرائعية النسبوية» للأنواع الأدبية، وتعيد فحص الدور الذي يلعبه الجنس الأدبي في التفسير. ويصادق فيشيلوف على أن فهمنا للجنس الأدبي يعمل من خلال المماثلة، وهو يحدد أربعًا من أكثر الاستعارات شيوعًا وأهمية: المماثلة البيولوجية، والمماثلة الأسرية، والمماثلة المؤسساتية، ومماثلة فعل الخطاب. ووفقًا لهذا الرأي، فإن تلك التشابهات أو المماثلات ليست زخرفية، بل تشكل جوهر فهمنا. ولا تضطلع مماثلة واحدة بتعريف النوع، فهناك مزايا وعيوب لكل منها: المماثلة البيولوجية مفيدة في حل مشكلات تطور التجنيس والعلاقات المتبادلة، والحجج القائمة على الفصيل المتشابه قد تقدم بديلاً لرؤية الأنواع بوصفها مفروضة سلفًا أو وصفية، أما مماثلات المؤسسات الاجتماعية وفعل الخطاب فيبدوان مناسبينْ بشكل خاص للأنواع الدرامية والغنائية على التوالي؛ ومن ثم تبدو حجة فيشيلوف ذرائعية، لكنه في الواقع يشجب هذا النهج بقدر ما يشير إلى «صورة الناقد، مستقرًا في برجه العاجي، منهمكًا في وضع النصوص الأدبية في مجموعات وتكرار ذلك للوصول إلى تفسيرات مثيرة». إن المقاربة الذرائعية هي علاج مفيد للآراء الأساسية في الأنواع الأدبية، ولكن لا ينبغي لنظرية الجنس الأدبي «أن تبالغ في دور الناقد في 'تعيين الأنواع، أو أن تهون من الأدلة التاريخية»(٦٥).

يحذر فيشيلوف أيضا من «الإفراط في تقدير دور مفاهيم التجنيس في التفسير»، مستشهدًا بـ فاولر بوصفه ناقدًا أوغل في هذا الاتجاه: «على الرغم من أنني أعتقد أن الأنواع تلعب دورًا مهمًا بوصفها أجهزة التوجيه في التاريخ الأدبي والتواصلي، فإنني أعتقد أن فاولر يُحمّل الجنس الأدبي أكثر بكثير مما يحتمله، النوع باعتباره (نظام علامات)، فإن إنتاج التفسيرات الصحيحة وتأكيدها، هي صورة غير واقعية عن أسلوب اتفاقيات وظيفة التجنيس. قد نقترب من النص ببعض الفرضيات من تراث التجنيس التي يعول عليها، ولكن هناك دائما علاقة جدلية بين هذه الفرضيات والتوقعات وما يقوله النص نفسه لنا»(٦٦). إن وجهة نظر فيشيلوف تم تناولها بشكل جيد، وعلى الرغم من أنه يقترب من حجج فاولر في المقال الأول «حياة وموت الأشكال الأدبية The Life and Death of Literary Forms» ١٩٧١، عوضًا عن الصيغ المعدلة في أنواع الأدب؛ فإنه لا يفصح إلى أي مدى يتفق مع فاولر(٦٧).

والسؤال الحقيقي هنا يتعلق بالمعنى الذي يعد النوع من خلاله إطارًا تفسيريًا. لقد تم استخدام مصطلح «الإطار التفسيري» للتأكيد على أن الأنواع

تساعدنا على قراءة النصوص الفردية. إن القول بأن الأنواع الأدبية هي بمثابة مساعد على التفسير، أو حتى أنها في بعض مستوياتها لازمة للتفسير ليست هي نفسها القول بأنها تشكّل قانونًا تنتظم فيه كل جوانب التفسير.

وجهة نظر فيشيلوف لا تزال تحتاج إلى معالجة، ولو من حيث الدرجة التي عندها يرتبط النوع بالتفسير، وإلى أي مدى أزعم أن النوع مبتدع في معظم معانيه، ليندمج بالكاد في مفهوم الإطار التفسيري. قد ينزع المرء - تمشيًا مع منطق أن الجنس الأدبي هو في المقام الأول إطار تفسيري - إلى أن يرى الجنس الأدبي في عملية تأويلية عامة آخذةً في التصاعد. هذه العملية في الواقع قد تساعد على تفسير سبب الرغبة في تعريفات تجنيسية لا تنمحي بسهولة؛ فنحن لا نتوقف عن البحث عن بعض من منظور شمولي يمكننا من فهم الأجزاء على نحو أفضل. لكني لا أستطيع أن أحسم ما إذا كانت مقاربتي قد تفرط في تقدير الوزن التفسيري فيما يخص مفاهيم النوع نظرًا لذاتية عبارات، مثل: «الإفراط»، و«الإطار التفسيري في المقام الأول» للحصول على أكثر من منظور لهذا السؤال، علينا أن نتقصى قضية بعينها «قصيدة النثر كجنس أدبي».

فعلى الرغم من الاحتراز من القول بأن الجنس الأدبي هو أي شيء، فإن فيشيلوف يقدم تعريفًا أوليًا: «يمكنني تعريف الجنس الأدبي بمجموعة من الأفراد يمثلون نمطًا، ومجموعة مرنة من القواعد التأسيسية التي تنطبق على بعض المستويات من النصوص الأدبية، لبعض الأفراد، وعادة لأكثر من فترة أدبية، وفي أكثر من لغة وثقافة»(٦٨). على الرغم من أن هذا التعريف مفيد ومرن، فإنه يحتشد بشروط كافية لأن تستنزف الكثير من قدرته التفسيرية. وانصافًا لـ فيشيلوف، فهو تعريف فعال: يسلط الضوء على بعض العناصر المهمة للجنس الأدبي، ولا سيما فكرة «الجماعة النموذجية التي تمثله» هنا يعتمد فيشيلوف على فكرة توماس كوهين عن النموذج كما هو موضح من خلال تحليل مارغريت ماسترمان لبنية الثورات العلمية؛ وبعدها يذكر فيشيلوف فكرة رومان ياكوبسون عن «الهيمنة». إن مصطلح «النموذج»، أو «النمط» يبدو أنه اختير لغرض المساعدة، ولكنه لا يستلزم الالتزام النظري المطلق لـ كوهين وياكوبسون. ومما لا شك فيه أن التنميط أو النمطي كان من الأهمية بمكان تاريخيًا بالنسبة لبعض الأجناس (على سبيل المثال إلياذة هوميروس والأوديسة، للملحمة)، ولكن هذه الفكرة يحتمل أن تفرض على الناقد الأنواع الأدبية الأساسية أو المفروضة سلفًا.

إن عدم اتفاق فيشيلوف مع وجهة نظر الذرائعية النسبية -على سبيل المثال- يدفعه إلى أن يتواءم مع بعض أفكار موريس ويتز Morris Weitz، وروبرت إليوت Robert Elliot في سياق الشروط الدنيا للأنواع، ويبدو فيشيلوف في البداية أنه سيقدم شروطًا للجنس الأدبي إلى أدني حد ممكن يقترب كلٌّ منهما فيه من تكرار المعنى، مثلما يحدد أبل تشيفاللي Abel Chevalley الرواية بأنها «قصة مكتوبة نثرًا بحجم معين»(٦٩).

ويمضي فيشيلوف قائلاً: «لكن هذه الشروط لا يمكن أن نتغاضى عنها على اعتبار أنها مجرد بديهيات؛ لأنها تتضمن بعض القيمة المعلوماتية»، وبهذه الطريقة يتجنب السقوط مرة أخرى في الذرائعية(٧٠). ثم يعزز فيشيلوف - من أجل تجنب الطرف المقابل، الوصفية المفروضة مسبقًا - دفاع ويتز عن «المفاهيم المفتوحة»، من حيث «إنها تعريفات من أجل نماذج مختلفة ... لا تستند على مجموعة مغلقة عن الشروط الضرورية والكافية ... ومع ذلك تظهر درجات مختلفة من 'الانفتاح»(٧١). ويمكن القول بأن هذا الموقف الأخير يجعل فيشيلوف -إلى حد ما- ذرائعيًا على الرغم منه. وقد تكون كل نظرية النوع - سواء على الرغم منها أو

لا، وربما حتى التقادمية المتشددة - ذرائعية في نهاية المطاف، كما أنه ليس من قبيل الذرائعي مجرد التأكيد على أن مجموعات من النصوص تسمى أنواع أدبية.

تؤكد مقاربتي على أن الأدوار الأدبية واللغوية، والتناول التاريخي تضطلع بتشكيل الأنواع. فلا يمكننا تجاهل أن مفردات، مثل: «المرثاة»، و«الرواية»، ادعت بأن تقاليد الكتابة والقراءة لا وجود لها، أو التغاضي عن الطرق التي يتم بها تعبئة النصوص في طبعات ومكتبات ومحلات بيع الكتب، ومناهج دراسية. ولكن مقاربتي تطرح حتمًا أسئلة حول القرارات التي اتخذت في كل دراسة للنوع. وتحتاج جميع دراسات الجنس الأدبي إلى الانتقاء، والمبادئ التي تقوم عليها تلك الانتقاءات، وبخاصة أن التاريخي والنظري منها، لا يمكن إيراده بأكمله داخل نظرية يساعد في بلورتها.

هذا الدرس التفكيكي يضعف من طريقة نقد النوع المباشرة المنصفة، خصوصًا عندما لا يكون لهذا النوع محل النقاش بنية نصية محددة المعالم. قد يكون هذا غير دقيق ليثير صنع قرار ذرائعي مثل هذا - قد يطلق النقاد من مختلف المذاهب عليه جمالي أو فكري مثلا- ولكن وجهة نظري لابد أن تكون واضحة.

في النهاية، فإن دور النقد دور بلاغي، وتصنيف مجموعات من النصوص نوعيًا تظل عملية مفتوحة بشكل أساسي. وعلى أية حال، فإن فيشيلوف يريد أن يتجنب وينتقد مثل دريدا، وفوكو، وجيمسون، وأحدث كاتب لـ «النوع» يدخل إلى موسوعة نيو برينستون للشعر والشاعرية يعتقد في عدم مصداقية نظرية النوع[٧٢]. لكن المجموعات المفتوحة تحتاج ألا تكون مصدرًا للقلق، كما أنها لا تشير إلى إفلاس النظرية؛ فهي تؤكد حاجة نقد النوع لأن يكون قارًا في التاريخ الأدبي، إنها تحثنا أيضًا أن نسأل سجل استقبال النوع، وأن نتفكر فيه - مثلاً - كيف كان سيتغير إحساسنا بقصيدة النثر لو لم يكن بودلير في مركز تاريخها؟ أو كيف سيتحول تأويلنا وتقييمنا لعمل مثل Tender Buttons إذا ما وضعناه مع الأعمال التي لا تعدُّ - على وجه العموم - من قصائد النثر؟ حين تكتمل قضيتي عن النوع، سيرسخ في يقين القارئ أهمية أن تأخذ عوامل التجنيس في الاعتبار، بغض النظر عما إذا كانت الأنواع الأدبية هي أطر تجريبية أو مؤقتة في النهاية لغرض التأويل[٧٣].

قبل استكشاف بعض الآثار العملية الناجمة عن مقاربتي للنوع، أريد أن أعيد النظر في مصطلح قصيدة النثر في ضوء القضايا التي أثارتها. هل قصيدة النثر جنس أدبي؟ أم جنس فرعي؟ أم هي مزيج من الأسلوب والنوع؟ من الصعب القول إن تلك الحقيقة في حد ذاتها تشير إلى أن ثمة شيئًا مفقودًا من حساب فاولر. فقصيدة النثر (أو أي مصطلح بديل لها) مشار إليها في أنواع الأدب - مرة كمثال مقابل للشعر الموزون، ومرة كمثال على «النوع القصير» - في مناقشة عن كيف يساعد حجم العمل على تحديد نوعه[٧٤].

إن فاولر لا يستنتج أن هذا هو النوع مع ذلك، وتبدو قصيدة النثر ملائمة لتعريف جنس فرعي بشكل جيد إلى حد ما (وهو يصف قصائد النثر، كما التعبير الفرنسي بوضوح)، على الرغم من أنه لا يحتوي على كل ما يصفه فاولر على أنه «القواسم المشتركة للنوع - الأشكال الخارجية وكل السمات الأخرى»[٧٥]. ولعل من الممكن أن يصف قصيدة النثر بأنها «نثرية الصيغة - غنائية النوع»، ولكن هذا الوصف - بالتأكيد - يشوه معنى فاولر عن الصيغة. هناك عدة طرائق للخروج من هذا المأزق. أحدهما تحريك أن فكرة التجنيس أنواع خليطة أو شروط نوعية هجينة. وهناك مناقشة كاشفة لـ فاولر عن الدراما التراجيدية الكوميدية بهذه الشروط[٧٦]. ولكن بمعالجة مماثلة لقصيدة النثر، سيكون من

الصعب الحفاظ على أن ذلك النثر يعد نوعًا. بل هو بالأحرى شيء يشبه أكثر ما اصطلح عليه جيفري كيتاي Jeffrey Kittay وولاد جودزيش Wlad Godzich «ممارسة مهمة» سمة شكلية مشتركة من قبل العديد من الأنواع(٧٧).

وهناك طريقة أخرى للاقتراب من الموقف من منظور أدبي وتاريخي، باستحضار رأي من حجج التّناقض اللّفظيّ، ففي منتصف القرن التاسع عشر كانت تسمية قصيدة النثر تسمية خاطئة متعمدة، مما أثار سؤالاً عن تصنيفات التجنيس لبعض النصوص، مثل «المبولة» لـ دوشامب Duchamps's urinal، التي لا تذهب بعيدًا عن النوع. إن قصيدة النثر بعبارة أخرى، مقاربة لوضع النوع الأدبي في وقت ومكان معين، ولكن بعد ذلك يتم استيعابه في جنس أدبي آخر، في وقت آخر أو في وسط ثقافي آخر(٧٨). طريقة أخرى للاقتراب من الموقف هي إعادة النظر في التكملة الديريديانية، العنصر الإضافي أو الاستثنائي لمجموعة مصنفة يكشف قاعدة أساسية أكثر من تلك التي كان من المفترض أن تختبر. (هذا المنطق، بالتأكيد، كان دائما ما يطبقه دريدا بالفعل على «قانون النوع» من أجل التشكيك في استخدام النوع).

من هذا المنظور، فإن الجنس الأدبي لا يحظي ببساطة بعضو جديد عندما يظهر عمل جديد، والفكرة نفسها عما يشكّل النوع يتم تحويرها في الطريقة. بالنسبة لأغراض القراءة، فلا يزال من الضروري محاولة استعادة بعض المفاهيم عن الجنس الأدبي الأصلي؛ فالتفسير ليس مسألة تجاهل تام للدلالات القديمة لتسميات التجنيس لصالح ما يمكن أن يكون الآن بمثابة دلالة - على الرغم من أو ربما بسبب منطق التكملة -. فمن المهم أن نلاحظ التشابه بين تاريخ استقبال النوع ونقده؛ إذ يدل النوع إلى حد ما على ما كان يدل عليه في الماضي معدلاً عن معناه الحالي.

وتستند نظرية النوع إلى تكملة مضللة، إلى حد أنها تنطوي على تسلسل خطي من الأعمال التي تصب في مجموعة أكبر، يسميها المرء النوع الأدبي، مستقلة عن مستويات أخرى من التحكيم(٧٩). كما يعلق فاولر: «لا ناقد مسئول يشعر بحرية في أن يلعب لعبة تافهة في ربط التفسيرات برغباته، بصرف النظر عن المعنى الأصلي»(٨٠).

مع ذلك وفي الوقت نفسه، فإنه من الصحيح أن يجلب شخص ما أفكاره الخاصة إلى أعمال في العصور القديمة، وعلى أي حال تعد الخبرة بعمل قديم بمثابة إحساس بابتعاده بالتحديد، وتغيره. وفي التفسير - بمثابة مسافة عن البناء - لا نرجئ شعورنا الآني، ولكن نستدعي كل المعرفة التي يمكننا حشدها من مكاننا في التاريخ »(٨١). إن الحد الفاصل بين التفسير والبناء قد يكون أكثر ضبابية مما يقترحه فاولر، ولكن وجهة نظره العامة مهمة: لا يهم إلى أي مدى يعد مفتقرًا في المنظور التاريخي، الانشغال الكامل الذي نجلبه لنص ما يستلزم عدم التفكير فيه على نحو متحيز مؤسف، لا سيما وأنها لن تكون أبدًا -بأي معنى حقيقي- هي مخاوفنا الوحيدة. إلى أي حد يقود المنطقُ التكميلي في ذاته القارئ نحو اعتبارات تاريخية، تعمل ضد بعض حجج فاولر، ولا سيما فكرة النوع الفرعي. لا ينطوي إضافة النوع الفرعي إلى «السمات الموضوعية الخاصة» بنوع «زيادة وفوق» أشياء مثل الشكل الخارجي على كثير من دوام النوع تحت شكل جديد، ولكن بالأحرى إعادة الهوية التجنيسية، بل حتى خلق جنس أدبي جديد.

إن النظر في مثال فاولر لقصيدة الصيد -من بعض وجهات النظر التاريخية الأدبية ومن وجهة نظرنا- فهي لا تبدو في الواقع نوعًا فرعيًا من أناشيد الرعاة. عندما كتب سانازارو Sannazaro

قصائده الأولى المتعلقة بالصيد مع ذلك، رفض كثير من معاصريه تسميتها بأناشيد الرعاة على الإطلاق، وليس فقط على أساس موضوعي ولكن أيضا لأنها أدخلت إلى العمل، سمة من قصيدة زراعية الموضوع، في أوقات فراغ العالم الرعوي.

وهكذا، على الرغم من أنه من الممكن الاستفادة من معنى مصطلح مثل جنس فرعي، فأنا أفضل التأكيد على أن مفاهيم الإطار التفسيري والتمايز السلبي هي المبادئ الأساسية التي تنطوي عليها نظرية النوع. الأسلوب والنوع مفهومان تجريديان مفيدان للغاية أكثر من جنس فرعي في هذا الصدد. في النهاية، على الرغم من أنه من الأفضل أن أعود إلى الوسائل المهمة التي تتشابه فيها مقاربتي مع فاولر؛ إذ سيكون من الخطأ تقدير فاولر سوى بأنه مدركٌ للدور الذي لعبه المنظور التاريخي في تأسيس الأنواع أدبية، سواء أكان من المفترض أن تكون مبتكرة أم لا، فإن الأشكال المجمعة [من نوع] تم استيعابها كنوع جديد فقط من وجهة نظر لاحقة. هذه الرؤية النقدية الاسترجاعية تعيد تنظيم الأعمال الفردية، وتراها الآن بوصفها تنتمي إلى نوع جديد، ومرتقب، ومغاير في النوع..

في القرن الثامن عشر، قد يكون قد تم وضع الروايات في مجموعة مع الرومانسيات، أو اعتبارها تشكل نوعًا جديدًا مبتكرًا يتناقض مع الرومانسية. إن التكريس لـ «تاريخ بومبي الصغيرة Pompey the Little» ١٧٥١ يمكنه إلى الآن أن يتكلم عن ماريڤو Marivaux وفيلدينغ Fielding بوصفهما قد أوصلا «الكتابة الرومانسية» إلى درجة الكمال. فقط من وجهة نظري ليس إلا فإن روايات فيلدينغ تمثل القصور بدلاً من الكمال في نوعها. وهذا يُدخل مفهومًا عن الأهمية الأولى لفهم التطور الأدبي. فالمرحلة المبكرة لكل نوع هي المرحلة الأخيرة لنوع آخر، منظور إليها من وجهات نظر تاريخية مختلفة. وبطبيعة الحال فإننا نجد أنه من الصعب تصوّر أية مجموعات أخرى مصنفة غير ما نصنفه نحن. ومع ذلك، فإنه أمر أساسي لتقييم النوع أن نفهم هذا المبدأ للحركة المستمرة لإعادة التصنيف(٨٢).

إن كلاً من نهج فاولر ونهجي على حد سواء يؤكدان على ضرورة بناء أو إعادة بناء، أكثر من إمكانية تجنيسية، كما أن تحول الاعتبارات التاريخية صنع انقسامات تعسفية في الأدب في الأنواع المختلفة، وحتى ولو سنحت بقدر معين من عمل الخيال الحر. ماذا يعني كل هذا من الناحية العملية بالنسبة لقراءة قصائد النثر لـ بودلير؟ هل يعني بالضرورة مقاربة الشعر من عدة إتجاهات نقدية في آن واحد؟ بالأحرى، وبشكل تتابعي فإن الرغبة في تفسير قصائد النثر يقودنا حتمًا إلى مخاوف أكثر تجريدًا من النوع، ومن تاريخ الأدب، ومن التاريخ بشكل عام. ولكنها بعد ذلك تعيدنا بالضرورة إلى قصائد النثر الفردية، لا إلى الطرق التي بها يتشكل النوع نفسه بعد عمل غير ذي صلة، وهذا الاعتبار الأخير يثير قضية مهمة أن فاولر لا يضع على نطاق واسع: دور صيغ التجنيس واستقبال التاريخ في تشكيل الأنواع الأدبية(٨٣). غالبًا ما يكون عمل واحد -بسبب تأثيره على أعمال لاحقة- بمثابة نموذج لتحديد جنس أدبي. وعدم وجود مثل هذا النموذج في قصيدة النثر، خصوصا في التراث الأمريكي قد يساعد في تفسير وضعها التجنيسي الغامض. ومهما كانت الفائدة الفعلية، فلابد أن توفر نظرية النوع أساسًا لتفسير الأدب. من هذا المنظور، فمن الضروري إرجاء المزيد من المناقشة النظرية إلى ما بعد إلقاء نظرة على تاريخ نوع بعينه.

الهوامش

• هذه الدراسة ترجمةٌ للفصل الأول من كتاب ستيفن مونت: الأسوار الخفية: شعر النثر كنوع أدبي في الأدبين الفرنسي والأمريكي، جامعة نبراسكا، لنكن، ٢٠٠٠.

١- كل النصوص المترجمة من ترجمتي ما لم يذكر خلاف ذلك. عندما أورد نصًا أصليًا بلغة أجنبية، قصيدة كان أم عملاً أدبيًا، أرفد ذلك ببعض التفاصيل، وأضمن النسخة الأصلية والترجمة للنصوص باللغات الأجنبية الأخرى، وأقدم الترجمة بدون النص الأصلي للأعمال المتوفرة نسبيًا، وإلا أضمن النص الأصلي في حاشية. واستثني من هذه الاعتبارات العبارات المقتبسة، مثلما فعلت مع إحداها في هذا الفصل، حيث أوردتها دون النص الأصلي. (المؤلف)

2- Bernard, **Le Poème en prose**, 22.

تعود برنار بالمصطلح إلى ملاحظة قالها القس دو بوس the abbé du Bos في 1700: "que ces poèmes en prose que nous appelons Romans" (هذه القصائد النثرية التي نسميها روايات).

في التقليد الفرنسي، بيير مورو Pierre Moreau يقتبس نفس العبارة باعتبار مصدرها خطاب بوالو Boileau إلى شارل بيرو Charles Perrault، كما اقتبست استخدام مورو 1688 "poème en prose"، ومثال 1663 من "poète en prose".

3- Cervantes, **Don Quixote**, 479.

4- See, for example, **the Poetics, section** 1447b.

هناك أيضا العديد من المقاطع في البلاغة تشير إلى شيء من قبيل الشعر المنثور، and Quintilian's carmen solutum ("loosed poem") مهمة في هذا الصدد (Institutiones Oratoriae, Book 10, section 1)..

5- For the eighteenth-century usage of **"poème en prose"** as primarily figurative, see Bernard, Le Poème en prose, 22—23.

6- See Watt, **Rise of the Novel,** 52.

7- Terdiman, **Discourse/Counterdiscourse**.

يوضح ترديمان هذه النقطة باقتباس خطاب HUYSMANS في نوفمبر ١٨٨٢ لفلوبير الذي يشير إلى أن قصيدة النثر، أكثر من الشعر بشكل عام، كانت بمثابة فكرة مرعبة للبرجوازية المتوسطة (٢٧٢).

8- From the preface to Lyrical Ballads (Wordsworth, **Selected Poems**, 451).

9- Abrams, **Mirror and the Lamp**, especially chapters 4, 8, and 11.

10- Clayton, **Prose Poem in French Literature,** 151.

11- See Tieghem, **Le Préromantisme**.

12- Clayton, **Prose Poem in French Literature,** 75.

13- Lyons, **"Les best-sellers"**.

14- "Béni soit le Dieu d'Israël! si sa colère est terrible au méchant endurci, sa miséricorde est infinie pour le pécheur repentant. Humilions nos fronts devant lui, et il tournera son visage vers nous; pleurons sur nos péchés, et il nous en lavera; demandons grace, et nous l'obtiendrons: pour tous les bienfaits qu'il nous prodigue, il ne demande que notre amour, et n'est-ce pas un bienfait de plus?" Cottin, **"La Prise de Jéricho"**,1:55.

15- See, for example, Louis Sébastien Mercier's **"Hymne au printemps"** (1784), a five-page work that Vista Clayton (81) argues may be a response to Reyrac's forty-page Hymne au soleil.

16- "On trouvera dans le premier volume [des Mélanges de littérature] un petit poëme en prose, intitulé: La Prise de Jéricho, écrit par madame Cottin, auteur de Claire d'Albe, de Malvina et d'Amélie Mansfield. Le succès général et mérité qu'ont obtenu ces trois romans, rendrait ici superflu l'éloge de l'auteur.

J'oserai dire cependant que la lecture de La Prise de Jéricho peut ajouter encore à l'opinion qu'on a dû concevoir de son rare talent. Au mérite d'une action intéressante, de la peinture fidèle et animée des sentimens et des mœurs, ce poëme en réunit un autre, qui suppose beaucoup de goût, c'est celui d'avoir imité avec vérité, mais sans aucune exagération, le style figuré qu'on appelle oriental, et qui caractérise les écrits qui nous restent du peuple juif" (Suard, in Cottin, Mélanges, ix—x). I am indebted to Leah Price for the reference to "petit poëme en prose" in the 1824 edition of Cottin's works that led me to this 1803 reference.

17- "Dans l'espace de huit ans, madame Cottin a publié cinq romans. La Prise de Jéricho, qui parut en 1802 [sic], dans les Mélanges de Littérature de M. Suard, doit être considérée comme le premier ouvrage de cette femme célèbre, quoique nous ne sachions pas précisément à quelle époque il fut composé. C'est un petit poëme en prose, que se distingue par le style et par les détails, mais dont le plan est faiblement tracé, et dont les situations principales manquent de vraisemblance. C'était sans doute une de ces ébauches que faisait madame Cottin dans le mystère, avant que ses amis lui eussent révélé à elle-même son génie, et à laquelle elle avait mis plus tard la dernière main. "Au mérite d'une action intéressante, dit M. Suard, de la peinture fidèle et animée des sentimens et des mœurs, ce poëme en réunit un autre, qui suppose beaucoup de goût, c'est celui d'avoir imité avec vérité, mais sans aucune exagération, le style figuré qu'on appelle oriental, et qui caractérise les écrits qui nous restent du peuple juif." Le tort de l'auteur est d'avoir introduit l'amour dans un sujet qui ne pouvait en comporter, ni par la durée prescrite de l'action, ni par la position et le caractère des personnages." Cottin, Œuvres completes, 41-42.

18- See Max Millner's introduction to his edition of Bertrand's Gaspard de la nuit.

19- Bernard, **Le Poème en prose**, 777. Télémaque continued to be a best-seller into the early 1850s. See Lyons, "Les Best-sellers, " 379.

20- For the popularity of Cottin's works see Lyons "**Les Best-sellers**", 373-77. There was at least one eighteenth-century work referred to by its author as a "petit poème en prose." Rousseau called his Chants des Lévites d'Ephraïm "une manière de petit poème en prose" (a kind of small prose poem). See Michel Sandras, Lire le poème en prose, 50.

21- The use of the tréma in the word "poëme" became archaic during the course of the nineteenth century, though it still had some currency in the 1850s and 1860s. See Robert and Rey, Le Grand Robert, 523. Baudelaire himself varied his spellings of "poète" and "poème, " but, as Claude Pichois notes with regard to the poet's correspondence, the phrase "[petits] poëmes en prose" is almost always written with the tréma. See Baudelaire, Correspondance [hereafter Cor], 1:xx n.1. In a note on the title Petits Poëmes en prose (Baudelaire, Œvres complètes [hereafter oc], 1:1294), Pichois suggests that Baudelaire may have been contrasting his poems to the relatively large philosophical work of Poe, Eureka, which bears the subtitle "Poem in Prose." The Pléiade edition of Baudelaire consistently modernizes the spelling of "poëme" to "poème" except in the two-page explanation of the variant titles of the Petits Poëmes en prose (Baudelaire, oc, 1:1298-99).

٢٢- في قصيدة النثر بوصفها نوعًا في القرن التاسع عشر في الأدب الأوروبي، يناقش جون سيمون السبب في جذب قصيدة النثر للشعراء الرومانسيين الجدد فقط قبل بودلير(١٤٩).

23- See Kittay and Godzich, Emergence of Prose.

24- Clayton, **Prose Poem in French Literature**, 6-7.

ناقش ديسيه أن النثر يجعل الجمال الأصلي أكثر وفاءً من الشعر. وتظهر دفاعات مماثلة في مقدمة Trocheau لترجماته لمختلف القصائد الإنجليزية(١٧٤٩).

25- Clayton, **Prose Poem in French Literature**, 7.

نشرت الترجمات الأولى لأوسيان في شكل مجزأ، وبالتالي بدت مثل القصائد الغنائية أكثر من الملاحم المنثورة. على الرغم من أنه أصبح أكثر شيوعا ترجمة الشعر نثرا خلال القرن الثامن عشر، فقد كان هناك أيضا حالات ترجمتُ فيها النثر الإنجليزي لأوسيان "ماكفرسون" ضمن أبيات الكساندرين الفرنسية.

26- Bernard, **Le Poème en prose**, 37-38.

27- Hass, Essay. **For Hass's mention of the dialogic**, see 49; for open-endedness, see 51; for inner freedom of form, see 55.

استفاد كلٌّ من جوناثان مونرو، وريتشارد تيرديمان، وإلى حد ما مارجريت ميرفي من باختين في تحليلهم لقصيدة النثر. ويرد ملخص جيد من مطالبات النقاد بشأن شكل الرواية كتبه مايكل مكيون في أصول الرواية الإنجليزية: "كان كثير من النقاد يستشعرون حساسية ما تجاه الوضع الفريد للرواية بوصفها نوعًا حديثًا، هذا الوافد الجديد الذي يصل عبر مشهد ملفوظ بوضوح بالفعل إلى فئات عامة تقليدية ويشرع في تفكيك ودمج أجزاء من أشكال الأنواع التقليدية الأخرى المعترف بها وكذلك الشاذة، كتابات "غير أدبية" من أجل أن يؤلف الاصطلاحية الخاصة به. بالنسبة للبعض قد يبدو أن هذه الأعراف للأصل قد تخدم إشكالية وضع الرواية كنوع. بالتأكيد، إن معنى الرواية هو عدم وجود قواعد داخلية، مقاومتها لسلطة المواضعات التقليدية، ابتداعها لذاتها من خلال نفي أشكال أخرى - تلك المخاوف من عدم اتساق الرواية بشكل عام قابل للمثول بسهولة إلى عرض بدائي للرواية بوصفه تدهور أو اقتلاع من شكل وهيكل أساسي"

28- McKeon, **Origins**, 163.

29- McKeon, **Origins**, 164.

30- McKeon, **Origins**, 19.

٣١- كما يقترح مكيون: "توفر الأنواع إطارًا مفاهيميًا من أجل الوساطة في المشاكل المستعصية، وهي طريقة لتقديم مثل هذه المشاكل بشكل واضح .... فالأنواع تسد حاجة لا توجد وسيلة أخرى كافية لسدها. وعندما تتغير، فهي أيضا كجزء من التغيير سواء في ضرورة وجودها لملء تلك الحاجة وفي الوسائل المتوفرة لتحقيقها" (Origins، 20).

32- Jameson, **Political Unconscious**, 106. See also Cohen, "**History and Genre**", 208.

٣٣- أود توجيه القارئ غير المطلع بشكل كاف على النوع إلى أن الآراء النقدية ليست فقط لكتاب فاولر، ولكن أيضا لأعمال مثل Paul Hernadi's Beyond Genre, Joseph P. Strelka's collection of essays Theories of Literary Genre, Heather Dubrow's Genre, Adena Rosmarin's The Power of Genre, André Lefevre's "Systems in Evolution," Ralph Cohen's "History and Genre," Mary Gerhart's Genre Choices, Gender Questions, and Thomas O. Beebee's The Ideology of Genre, والتي تحتوي على ملخصات مفيدة لمختلف وجهات النظر النقدية والخطوط العريضة لبعض القضايا العامة. كما يقدم أيضًا ديفيد فيشلوف David Fishelov في استعارات النوع Metaphors of Genre منظورًا مفيدًا في هذا المجال من خلال استكشاف "دور المماثلة" في نظرية النوع.

34- Fowler, **Kinds of Literature**, 38.

٣٥- يقارن فاولر نظرية النوع - فقط - باللسانيات؛ لرفض هذه المماثلة باعتبارها مقيدة نتيجة لـ"قائمة ممتدة من الأشكال" التي يمتلكها النوع الأدبي (أنواع الأدب، ٢٠-٢١، ٤٩). هنا خلافي مع فاولر قد يكون مسألة تأكيد أكثر من مضمون: فاولر إما يفترض التعريف الضيق لقواعد اللغة أو يهتم بشكل مفرط بفصل أفكاره عن البنيوية.

36- Fowler, **Kinds of Literature**, 28.

37- Fowler, **Kinds of Literature**, 45

٣٨- ما أود قوله عن عدم الرغبة في تعريفات لوغرتمية يشبه مًا يقوله فاولر حول "وظائف تكرارية" (أنواع الأدب، ٤٦-٤٧)، تصنيفات نوعية (لا سيما ١٤٧-٤٨).

39- Fowler, **Kinds of Literature,** 16.

40- Fowler, **Kinds of Literature,** 41. For family resemblance, see 40-44. The critics Fowler cites are Robert Elliott, Maurice Mandelbaum, and Graham Hough.

41- Fowler, **Kinds of Literature,** 41-42. For an additional qualification to theories of "family resemblance, " see Fowler's note 17 on page 288 and chapter 3 of Fishelov's Metaphors of Genre.

42- Fowler, **Kinds of Literature,** 43.

43- Fowler, **Kinds of Literature,** 49.

44- Fowler, **Kinds of Literature,** 106-7.

45- Fowler, **Kinds of Literature,** 112.

46- See Fowler, **Kinds of Literature,** 113.

٤٧- يلمح فاولر أحيانا إلى التعريف السلبي عن النوع في أنواع الأدب. انظر تناوله في الرد عليها (وعلى وجه الخصوص "antigenre") في الفصل المتعلق بتحولات النوع (خصوصا ١٧٤-٧٩). كما أن مناقشته حول "antinovel" لها أهمية خاصة لقصيدة النثر. ولكن هنا، كما في أماكن أخرى، فاولر يتناول تعريف سلبي باعتباره حالة خاصة، في حين أرى أنه أساسي لفهم ماهية النوع.

48- Fowler, **Kinds of Literature,** 108.

49- Rosmarin, **Power of Genre,** 21. Rosmarin draws on philosopher Hans Vaihinger and art critic E. H. Gombrich.

50- Rosmarin, **Power of Genre,** 20—22.

كما يشير روزمارين إلى أن المصطلحات الخطأ يمكن أن تكون مضللة، ويفضل الحديث عن فرق سعيًا إلى التطابق (٤٤-٤٥). ويمكن لأحد أن يقول أيضا أحدهم دائما "على خطأ" أو "قيد التصحيح" (إذ إنها عملية مفتوحة) أو "قيد التفسير" (حيث يتم تأجيل الأفكار الخطأ والصواب).

٥١- تعود الدائرة التفسيرية بجذورها في الحقيقة إلى هانز غيورغ غادامر Hans-Georg Gadamer الحقيقة والأسلوب Truth and Method. يقترب روزمارين من إي. دي. هيرش E. D. Hirsch "الصدق" Validity في تفسير لمناقشة تداعياته على النوع، ولكن يذكر أيضا إن كارل فيتور Karl Viëtor ورينيه ويليك René Wellek تعاملا مع النوع بوصفه "حالة خاصة من الدائرة التأويلية" (Power of Genre, ٢٧).

52- Rosmarin, **Power of Genre,** 40.

53- Rosmarin, **Power of Genre,** 42—43.

54- Cohen, **"History and Genre ",** 217.

55- Cohen, **"History and Genre",** 204. Cohen is discussing Foucault's Archaeology of Knowledge and Derrida's **"Law of Genre".**

56- From Derrida's **"Law of Genre"**; qtd. in Cohen, "History and Genre, " 205.

57- Cohen, **"History and Genre",** 205.

58- Cohen, **"History and Genre",** 207.

٥٩- يشدد ناقد واحد على الأقل، homas O. Beebee على أهمية التمايز السلبي داخل النمط: "أزعم أنه منذ أن أمكن تمييز نوع واحد باعتباره اختلاف، بارزًا ضد خلفية الأنواع المجاورة له، وكل عمل ينطوي على أكثر من نوع واحد، حتى لو بشكل ضمني فقط "(Ideology of Genre, 28, see also 257).

60- Cohen, **"History and Genre",** 210.

61- Cohen, **"History and Genre",** 210.

62- Cohen, **"History and Genre",** 211.

63- Cohen, **"History and Genre",** 213.

64- Cohen, "**Reply**", 229.

65- Fishelov, **Metaphors of Genre**, 12.

66- Fishelov, **Metaphors of Genre**, 27, 26.

٦٧- في ملاحظة فيشلوف Fishelov يعود مرجع الصفحة إلى القسم ذي الصلة في أنواع الأدب (١٤٩-٩٠)، ولكنه يوجه اعتراضاته على مقال فاولر في (Metaphors of Genre, ٢٥)

68- Fishelov, **Metaphors of Genre**, 8.

69- Fishelov, **Metaphors of Genre**, 60. Chevalley's "une fiction en prose d'une certaine étendue" is quoted by E. M. Forster in Aspects of the Novel.

70- Fishelov, **Metaphors of Genre**, 60-61.

71- Fishelov, **Metaphors of Genre**, 61.

٧٢- «لا تزال إلى الآن، حجة جيمسون أن نظرية النوع فقدت مصداقيتها بسبب الفكر الحديث عن الأدب؛ تبدو مقنعة إلى حد كبير» (Preminger and Brogan, New Princeton Encyclopedia, 458).

٧٣- نظرتي الموجزة عن نقد النوع تعد في حد ذاتها انتقائية. وبشكل خاص، فأنا لا أنصف مناقشات فيشلوف Fishelov الثاقبة عن المماثلات أو التشابهات الأربعة السائدة في النوع: العديد من ملاحظاته واقتراحاته لابد أن تُعالج كلاً على حدة. وهناك نقاد آخرون للنوع بعد فاولر من أمثال: بول ألبير Paul Alpers، إيرل مينرEarl Miner، جان ماري شيفر Jean-Marie Schaeffer، فاولر نفسه، ماري جيرهارد Mary Gerhart، و Thomas O. Beebee في ما هي الرعوية؟ وقد صاغ ألبير مجددًا مفهوم فاولر عن الأسلوب، مدعيًا أن إصرار الأخير بأن الأساليب هي ظواهر تاريخية "يؤدي إلى التركيز غير المقبول على تفاصيل ` الشكل الخارجي"، "على حساب المشاعر والمواقف التي تحركها" (٤٨). ويمضي ألبير إلى التأكيد على أن الأسلوب هو "المصطلح الذي يشير إلى الصلة بين ` الشكل الداخلي 'و' الخارجي" (٤٩) و"المظهر الأدبي، في عمل معين؛ ... من فرضياته حول طبيعة الإنسان وحالته" (٥٠). رأي ألبير في الأسلوب يجعل من استخدام مصطلح كينيث بورك Kenneth Burke عن "الحكاية التمثيلية"، الذي يشير ألبير إلى أنه، قد يكون له أفضلية عن مصطلحات مثل "النموذج" (١٣). وقد اهتم كلا من مينر Miner و شيفر Schaeffer بجلب رؤى الدراسات المقارنة إلى النوع. في الشعر المقارن و"بعض القضايا الأدبية ` الأجناس، أو نوع بعينه، "يقترب مينر من معرفته بالآداب اليابانية وغيرها من غير الغربية لتوسيع بعض أفكار فاولر وإعادة صياغة مفهوم آخرين. على الرغم من بشائر هذا النهج، فإن مينر يعود أدراجه بشكل مخيب للآمال مرة أخرى إلى التقسيم الثلاثي للنوع إلى غنائي وسردي، ومسرحي (انظر فاولر، أنواع الأدب، ٢٣٥-٣٩). في "الأجناس الأدبية والتصنيف النصي" Literary Genres and Textual Genericity، يقسم شيفر نظرية النوع إلى معسكرات تأريخية وبنيوية، كما يبدو بوضوح في محاولة لردم الهوة بينهما، على الرغم من أنه هو نفسه ينزع ضد الماهيوية الجوهرية بقوة. ويشير إلى "تعتبر مصطلحات النوعية على الأقل نفعية جزئيا. فهي لا تصف الظواهر الأدبية فقط، بل تدخل أيضا في بنيتها" (١٧٨)، ويؤكد أن" دراسة العلاقات بين النصوص والأنواع يجب أن تسبقه دراسة العلاقات بين النصوص وأسماء النوع "(١٧٩). وقد نشر فاولر عدة أجزاء موجهة للنوع منذ أنواع الأدب، بما في ذلك "مستقبل نظرية النوع" "The Future of Genre Theory"(١٩٨٩)، والذي يكرر فيه بعض حججه السابقة ولكنه يقترح أيضا جديدًا "استعارات الطاقة العضوية" من أجل النوع (٣٠١) و بشكل عام يرى أن دراسة النوع "توفر وسيلة حول عدة قضايا تقسم بين الحداثيين والتقليديين" (٢٩١). لا بد أن جيرهارت لم تطلع على هذ المقال الأخير عندما وصفت فاولر بأنه تقليدي في "معضلة النص" "The Dilemma of the Text"(١٩٨٩)، ولكن حتى مع ذلك، فإن توصيفها لفاولر كتقليدي يبدو مستندًا إلى آراء أو قراءة مضللة للغاية لأنواع الأدب: اقتباسها الوحيد من "آلسدير [كذا] فاولر" هو اقتباس خطأً من فقرة على الصفحة الأولى من كتابه (٣٥٧). الأهم من ذلك، أن نقدها لموقف "التقليدي" يتلخص في "التركيز المفرط على تفرد النص الأدبي" "overemphasis on the uniqueness of the literary text"(٣٥٩)، هذا النقد قد يناسب بينيديتو كروتش Bernadetto Croce ولكن ليس أي شخص مهتم بتجديد نظرية النوع لاستخدامها في التفسير. وفي ملخصات جيرهارت لوجهات النظر "الأيديولوجية" "التفكيكية" عن النوع - الاثنين الآخرين من "ثلاثة خيارات رئيسية" تجد أن الخطاب النقدي المعاصر، أكثر من منصف، على الرغم من ادعائها أن النهج الإيديولوجي الذي يعكس الاتجاه التقليدي

نحو التفرد قد يكون موضع تساؤل، طالما أن هذه النهج في كثير من الأحيان يظن أن مجموعات النصوص ليست أكثر من بنيات (بهذا المعنى، قد يكون لديها الدوافع من وراء تقليدي ومناهج أيديولوجية متخلفة). توسع جيرهارت في مقالها في خيارات النوع، أسئلة النوع (١٩٩٢) مما يحافظ على التركيز نفسه، بما في ذلك الخطأ في الاقتباس من الصفحة الأولى من أنواع الأدب، والآن فقط الكتاب المعنون بـ "اليستير [كذا] مقدمة فاولر إلى نظرية النوع" (١٠٤). كما يوحي العنوان، اختيارات النوع، أسئلة النوع تستكشف العلاقات بين النوع والجنس. Thomas O. Beebee's في كتابه The Ideology of Genre أكثر صعوبة لتلخيصه بإيجاز. يبدو تركيزه العام مشابها لفاولر في أنه يعتبر النوع جزءًا حتميًا من خبرة قراءتنا. Beebee يؤكد، كما أفعل أنا، أن النوع يعرف سلبا أو تمييزا. بالاعتماد على دي. إس. روزنبرغ D. S. Rosenberg، الذي يضع "المكون الإيديولوجي في اختيار التجنيس... وليس كثيراً جدا في محتوى النوع، كما في معارضة بنفسها بالنسبة إلى الأنواع الأخرى" (٢٦٣). باختصار، "يجب تعريف الأنواع بشكل متكرر: الأنواع يتم تقييمها بالأنواع الأخرى" (٢٦٤). وتمتد قائمة نقاد النوع "قبل فاولر"، ناهيك عن طول المناقشة. بين النقاد المعروفين، يمكن للمرء أن يذكر فراي، جيمسون، دريدا، وفوكو (تناولتهم جميعًا فيما سبق)، وبنيامين، باختين، ويلليك، غيلن، Hernadi، Genette، تودوروف، جويس. وكما ذكرت سابقا، أعتقد بتصحيح كتاب فاولر أنه يجمل، ويمتد لمعظم انتقادات النوع التي تسبق أنواع الأدب. ويستحق باختين اهتماما خاصا، ولو كان بسبب أن العديد من نقاد الشعر النثري قد مالوا إلى "حواريته" (انظر الملاحظة ٢٨). ومن وجهة فإن نظري قصيدة النثر (أو الرواية، بالنسبة لتلك المسألة) ليست بطبيعتها أكثر حوارية من الشعر الموزون، على الرغم من أنه قد يكون من المفيد أن نتحدث عن لحظات تاريخية عندما اقتربت أنواع معينة من خطابات واسعة النطاق نسبيا. استبعدت من هذا الملخص النهج الألماني بأكمله "المُورْفُولُوجِيّ" الذي نجد له جذور في مفهوم جوته عن "الشكل الطبيعي" "Naturformen." ومن ضمن نقاد المُورْفُولُوجِيّ كارل فيتور Karl Viëtor، إميل شتيجا Emil Staiger، وفولفانغ كايزر Wolfgang Kayser، كيت همبرغر Käte Hamburger، والتر موشغ Walter Muschg؛ الذين يحاولون ربط الأنواع بجوانب التجربة الإنسانية، وخصوصًا النفسية واللغوية، والمواقف الفلسفية. انظر المقالات في ستريلكا Strelka، نظريات النوع الأدبي.

(especially Klaus Weissenberger's "**A Morphological Genre Theory**", 229-53), and Gerhart, Genre Choices, Gender Questions 59-62.

74- Fowler, **Kinds of Literature**, 48, 63. The phrase "poème en prose" also appears on page 239 في اقتباس لناقد آخر. في هذا السياق، تم تضمينها لتكون نوعًا وسيطًا مثل الهجاء التشاؤمي.

75- Fowler, **Kinds of Literature**, 112.

76- Fowler, **Kinds of Literature**, 181-88.

77- Kittay and Godzich, **The Emergence of Prose**, 3.

٧٨- عند هذه النقطة يمكن للقارئ أن يتساءل ما هو الخطأ في التقسيم الشائع للأنواع إلى سردية، ومسرحية، وغنائية. كما يشير فاولر، هذه التقسيمات تصف في الواقع فقط "واحدة من العديد من العناصر في العمل أو النوع،" وأعني "الأسلوب التمثيلي .... علاوة على ذلك، فإنه من المعتاد أن تجتمع عدة أساليب تمثيلية في عمل واحد أو تتبادل أو تمزج بينها" (Kinds of Literature، ٢٣٦). فاولر يتتبع التطور التاريخي للثالوث "السردي والمسرحي والغنائي" من أفلاطون وأرسطو من خلال منظري عصر النهضة، مثل: مينتورنو Minturno (انظر خاصة ٢٣٥-٣٦). ثم يجادل ضد مناهج "الخطاب" والانقسامات النوعية التي تستند فقط إلى وظيفة اللغة، على أساس أنها، أيضا، تركز على ميزة نوعية واحدة (٢٣٧-٣٩). يميز نقاد المورفولوجيا الألمانيين في بعض الأحيان بين "الأنواع" الثلاثة (غنائي، ملحمة، ومسرحي) و"الأنواع" التاريخية (رثاء، قصيدة، غنائية مأساة، وهلم جرا).

79- See Fowler,**Kinds of Literature**, 46-47.

80- Fowler, **Kinds of Literature**, 268.

81- Fowler, **Kinds of Literature**, 269.

82- Fowler, **Kinds of Literature**, 159.

83- For Fowler's discussion of paradigms, see **Kinds of Literature**, 151-55. Like Fishelov's "prototypical members, " Fowler's "paradigms" may be indebted to Kuhn.

سرد الهواة

من الخيال العابر متداخل الفنون إلى محو شخصية المؤلف

أليبت جاباس* لطفي السيد منصور**

مسرد مصطلحات

كي نسهل عملية القراءة نقدم مسردًا لبعض الاصطلاحات التخصصية المستخدمة في الصفحات التالية، وهو مصنف ألفبائيًّا (بالحروف اللاتينية). سيبدو بعض المصطلحات مألوفةً للقارئ، لكنها مراوغة، وأخرى غير تخصصية في سرد الهواة. حتى عندما طرحناها في أثناء عملنا، اخترنا إعادة التعريف هنا بالمفاهيم المفاتيح لهذه الكتابة كما اتُّفِقَ عليها اليوم. معظم هذه التعريفات مستقاة من موقع الإنترنت «Fanlore فانلور» - موقع ليس أكاديميًّا- الذي يحاول جمع وإحصاء ممارسات الهواة والمفردات المقترنة بها. وفي أغلب الأحيان فإنه من المستحيل تحديد الجذر الاشتقاقي لهذه التعبيرات، لكننا سنبذل قصارى جهدنا لطرح مختلف الفرضيات الموجودة.

• ANGST القلق: في الإنجليزية تعني هذه الكلمة القلق، وفي إطار خيال الهواة تصف هذه الكلمة نصًّا يجعل القارئ يشعر بهذا الإحساس، ويقصد بها كتابة درامية تتركَّز حول موضوعات شائكة، وحول معاناة شخصية ما، أو شخصيات عدة.

• BRIT-PIKING البرطنة: يعني التحقق من أن طبيعة الشخصيات تتفق وأقوالها، وأفعالها، ومواقفها التي تقابلها مع المجتمع البريطاني؛ حيث من المفترض أنها أتت منه. اللفظة مشتقة من التعبير الإنجليزي تَصَيّد الأخطاء (nit-pick)، الذي يشير إلى عملية كشف الأخطاء الدقيقة في خطاب مؤلف آخر.

• Canon الأثر الأصلي: مجموع المعارف والنصوص التي تعد أصلية وموثوق بصحتها، بوصفها المعارف الأساسية لثقافة «مجال الهواة fandom»؛ أي مجموعة المعارف التي ينتجها العمل ويتشاركها كل القراء، انطلاقًا من الأسماء والعلاقات بين الأشخاص. وفي بعض الحالات يشبه الأثر الأصلي بالمكون الغازي للغلاف الجوي لكوكب ما، والذي اختفى منذ فترة طويلة قبل بداية التاريخ المحكي. يوضح ريتشارد سان جيليه أنه ليس هناك أثر أصلي «canon». إن لم يوجد -من جهة أخرى- منطقة موسعة تقريبًا، والتي تستبعد لسبب أو لآخر، ولنأخذ مثالاً لبعض نصوص كونان دوايل التي بقيت غير منتهية، وغير منشورة أثناء حياته، أو المشكوك

* أكاديمية وباحثة متخصصة في الأدب والإعلام ومواقع التواصل الاجتماعي، جامعة رين Rennes، فرنسـا.
** مترجم مصري.

في نسبتها له، هذه النصوص لم تُعدّ بشكل عام أثرًا أصليًا «canon». وبطريقة أكثر تعقيدًا، فإن عددًا ما من (التريكي) -وهم المعجبين المواظبين على مشاهدة ستار تريك- يختزلون «أثرهم الأصلي» في أول مسلسل تليفزيوني يحمل هذا الاسم، رافضين الأفلام والمسلسلات اللاحقة. ولابد أن ندرك تمامًا أن الهاوي بقدر ما هو مبدع ناقد أيضًا، فكل «سرد هواة» يمكن أن يكون مقروءًا كتعليق على «أثر أصلي»، ويمكن أن يؤدي إلى مزيد من التحليلات من جانب قرائه. لفظة الأثر الأصلي «canon» تشير في الأصل إلى النصوص الدينية، وكان قد تم استخدامها للمرة الأولى بالتعاون مع ممارسات الهواة من قبل فندوم (مجال هواة): «شيرلوك هولمز» في عام ١٩١١. ويمكن أن تستخدم الكلمة بوصفها اسمًا أو صفة (سنصف الحدث بـ «الأثر الأصلي» كي نقول إنه موجود في العمل الأصلي).

• **Character Study دراسة الشخصيات**: يهتم سرد الهواة بإحدى شخصيات العمل الأصلي بدلاً من السيناريو الخاص بها، ويحاول أن يقدمها بتفاصيل أكثر أو بشكل ما لفهمها على نحو أفضل.

• **Crossover التقاطع** : تكتب أيضًا (Cross–Over)، أو(Xover)، وتعني التقاء فندومين (مجالين للهواة)، ويُقصد بها سرد الهواة حين ينبع من أثرين أصليين مختلفين يتعايشان، وهذا ما يحدث في الغالب الأعم من خلال التقاء شخصيات تجيء من عوالم مستقلة. وهكذا نتحصل على قصص فيها الطبيب (من المسلسل التليفزيوني Doctor Who) ينقذ «شيرلوك هولمز»، عندما يقفز من أعلى مستشفى «سان بارت»؛ حيث «جون واطسون» وهو صديق قديم لـ «جيمس بوند».

• **Disclaimer إخلاء المسئولية**: تعني حرفيًا تحديد المسئولية أو التنصل من المسئولية، والأمر يتعلق بإعلان يتم عادة في بداية سرد الهواة؛ حيث المؤلف يتنصل من أي رغبة في سرقة أدبية، ويذكر أن الشخصيات والسيناريو والعالم كان قد تم إبداعهم أصلاً من قِبل مؤلف آخر. قد يتخذ هذا الإعلان أشكالاً جادة إلى حدٍ ما، ويتضمن في بعض الأحيان تحذيرات للقارئ، ويخبره – على سبيل المثال- بوجود موضوعات صعبة قد تصدم أو تزعزع استقرار بعض الأشخاص.

• **Fan الهاوي أو المعجب**: هذا المفهوم ربما هو الأصعب في تحديده؛ لأنه موضوع للعديد من الدراسات السوسيولوجية، ومن ثم العديد من النقاشات. عمومًا يشير المصطلح إلى الجمهور: (قراء فيلم - كتاب - مسلسل تليفزيوني، أو أي عمل آخر)، من خلال علاقاتهم الفاعلة مع ما يتلقونه. الأمر يتعلق فقط بالتعبير عن تقديره، فالهاوي هو ذلك الذي لا يكتفي بالعمل كما عُرض عليه، وإنما ينقده، ويحلله في محاولة للحصول منه على الكثير.

• **Fandom مجال الهواة** : مجموعة مشكَّلة حول نص أصلي مشتملة على إنتاجات الهواة والهواة أنفسهم. ويشير المصطلح عمومًا إلى المجتمع الذي كوّنه الهواة، لكنّه في سرد الهواة، يشير بالتبعيّة إلى النص الأول -بالمعنى الواسع، قد يعني الأدب، والأفلام، والمسلسلات التليفزيونية، والكوميكس، وحتى الواقع- الذي من حوله تنتظم إعادة الكتابات، إنه يعني على الأرجح نحتًا يشير إلى مفهوم: مجال الهواة.

• **Fanon فانون**: يشير هذا المصطلح إلى العناصر التي تعدُّ عمومًا حقيقية من قبل الفندوم (الموجود أصلها عبر سرد الهواة الشعبيين)، والتي لا تتعارض مع الأثر الأصلي canon، ويمكن أن تندمج بسهولة مع هذا الأخير.

• **Fusion الاندماج**: الفرق بين التقاطع والاندماج دقيق؛ لأنه في كلتا الحالتين يتعلق الأمر بالعمل على التقاء فندومين مختلفين. على خلاف التقاطع، إذ لا يؤدي الاندماج إلى تعايش شخصيات هذه الفندوم، لكن تلتحم شخصيات الأول بالنسيج

السردي للآخر حتى تتخذ مكان الشخصيات الأصلية. يوجد هذا التعبير منذ عام ٢٠٠٠، وقد صار شعبيًا على نطاق واسع في ٢٠٠٥، من خلال خلق مجتمع كامل من الكتابة المكرّسة لهذه الظاهرة.

• **Hurt/Comfort الأذى/ الراحة**: نوع من الفعل/ الحدث تعاني فيه الشخصيات بشكل بدني، عقلي، أو الاثنين معًا، قبل أن تُساعد أو تشعر بالارتياح من قبل آخر.

• **Johnlock جونلوك**: اسم مزدوج مشكل/منحوت من «جون واطسون»، و«شيرلوك هولمز». قد يستخدم هذا المصطلح أيضًا باعتباره صفة تشير إلى سرد الهواة الذي سنعثر فيه على هذا المزدوج، إنه المزدوج الأكثر شعبية في هذا الفندوم. أُشتُقَ الاسم من اندغام الاسمين الأولين لهاتين الشخصيتين، وهذه الطريقة إحدى أكثر الطرق شيوعًا لخلق أسماء مزدوجة. سنجد أيضًا أسماءً أخرى كتعبيرات مترادفة، مثل: «شيرلوك/ جون»، «جون/شيرلوك»، «SH/GW»، «شواطسون لوك»، «هوتسون».

• **Kink meme كنك ميم**: مكان للنشر وللتفاعل حول سرد الهواة على مواقع الإنترنت، القائمة على أساس تشجرات من التعليقات، مثل (ليف جورنال Live Journal)، أو (دريم ويدث Dreamwidth). يستطيع كل فرد أن يدخل إلى هذه المواقع، ويعرض فيها تعليقاته السريعة، أو يطالب بكتابات سرد هواة حول هذا أو ذاك الموضوع، والتي يمكن أن تكتب بعد ذلك من قِبل أي شخص مهتم، أو أشخاص عدة، أو بعضهم تلو بعض. في ذلك يلعب عدم الكشف عن الهوية دورًا عظيمًا، لاحظ أن استخدام كلمة «كينك» لا يعني أن كل هذه الصفحات ذات طابع جنسي، حتى لو أن بعض التعليقات السريعة تميل نحو التعريف الكلاسيكي للكلمة[1]. «ميم» هنا نشاط بسيط[2]، أدبي وفني، يُنقل عن طريق المشاركة والتكرار.

• **Meta الشارح**: كلمة مأخوذة عن الكلمة اليونانية «Meta»، وهي بمثابة مفهوم تجريدي لمفهوم آخر، وللكلمة معان عدة في الفندوم. وهي تشير إما إلى نقاشات وتحليلات تنطوي على أعمال هواة، أو حول المجتمع نفسه، وإما إلى كتابات سرد الهواة التي يكون موضوعها الفندوم.

• **Original Character «OC» الشخصية الأصلية**: وهي شخصية مبتكرة من قبل مؤلف سرد الهواة، ولا توجد في الأثر الأصلي.

• **Out Of Character «OOC»**، بالفرنسية: «**hors caractère**» **خارج الشخصية**: يُطلق هذا التعبير عندما لا يتوافق سلوك شخصية مع الطريقة التي كانت قد كتبت بها في النص الأصلي. وهذا النوع من الانحراف في الغالب ما يُعتبر نقيصة، ما لم يقدم الكاتب أسبابًا وجيهة لهذا الابتعاد إزاء الأثر الأصلي، أو فليمنع ذلك من بداية اللعبة.

• **Pairing الاقتران**: يقصد بها زوج من الشخصيات. الاقتران يمكن أن يكون أثرًا أصليًا أو غير ذلك، لكن سيتم تحديده عمومًا مع بداية كل سرد هواة، بين شخصيات أخرى؛ لأن بعض القراء سيرفضون هذا أو ذاك الاقتران، أو يظهرون تفضيلاً ملحوظًا تجاه اقتران مميز.

• **Podfic بوديفيك**: مشتقة من الكلمة podcast، «بودكاست». والمقصود بها تسجيل سرد هواة مقروء من قبل شخص، أو هواة عدة، أو في حالات نادرة جدًا من قبل مؤلف النص.

• **Post بوست**: وحدة النشر على الإنترنت. يمكن أن يكون مقالاً، تعليقًا، أو كتابة سرد هواة....

• **Prompt تعليق سريع**: اقتراح بفكرة سرد هواة. قد تكون نقطة انطلاق، لعنصر ما، لمعالجة كاملة، أو جملة بسيطة لتكون بمثابة إلهام.

• **Racebend تحوير الأصل**: إعادة كتابة لأثر أصلي ما عن طريق تغيير ثقافة المنشأ لإحدى الشخصيات أو لشخصيات عدة، ويجب أن نتذكر

أن اللفظة «race - عرق/ عنصر» لا ينظر إليها كما كلمة عرقي (raciste) في الإنجليزية.

• **RPF شخصية سرد هواة واقعية: «Real Person Fanfiction»**: نجد أحيانًا أن المصطلح (شخصية سرد هواة واقعية)، أو شخصية سلاش واقعية، والذي يكون أكثر تحديدًا هو نوع معين من الفندوم، لا يرتكز على خيال ولكن على شخصيات واقعية، في الغالب: ممثلين، أو مغنيين، أو رياضيين معروفين.

• **Ship الشيب**: زوج من الأشخاص، لا يكون موجودًا في العمل الأصلي، يمكن أن يكون أي شخصية، رئيسية أو ثانوية، ومن ثم العلاقة في الأثر الأصلي ليست (بشكل مفتوح) رومانتيكية.

هذا المصطلح لا يقتصر على سرد الهواة فحسب، ولكنه في الغالب يستخدم في النقاشات داخل الفندوم، فكل زوج عمومًا له اسمه، نتحدث -على سبيل المثال- عن الزوج «جون لوك»، أو «فينسيست». نتحدث أيضًا عن ناقلين (بالنسبة إلى الأشخاص)، أو عملية نقل (من أجل عملية دعم هذا أو ذاك الزوج)، وكل هذه الألفاظ بمثابة اختصارات ومشتقات من كلمة علاقة.

• **Slash** سلاش: تشير إلى نوع من سرد الهواة (أو إلى أي إبداع آخر للفندوم) يتضمن علاقة غرامية، و/ أو جنسية بين أشخاص من الجنس نفسه، من دون أن تكون هذه العلاقة في مركز القصة. نتحدث أحيانًا عن «الفيمسلاش» لتحديد أن الشخصيات المعنية بهذه العلاقة ستكون نسائية، اللفظة تأتي من علامة الترقيم المسماة بذلك (/)، التي تفصل بين أسماء الشخصيات الموجودة في حالة اقتران، منذ مسلسل «ستارتريك»، ومن شخصيات سرد الهواة «S/K»، أو «Kirk/Spock».

• **Tag** تاج: كلمة رئيسية تعني الإشعار، واستخدام هذه التاجات هو إحدى علامات الإنترنت فيما يخص هذا الشكل من الكتابة؛ بما أنها تستخدم بداية، لتنظيم النصوص داخل الموقع نفسه ليشار إليها، حتى يتم العثور عليها بسهولة بالغة من خلال أدوات البحث، كما أنها تستخدم للتحذير مقدمًا من محتوى كل كتابة سرد هواة. وهي تُقسم عمومًا إلى تحذيرات (تحذيرات من محتوى قد يكون صادمًا) اقترانات وتاجات إضافية.

• **Univers Alternatif «UA»** كون بديل: أو(Alternative Universe «AU» بالإنجليزية). يشير إلى سرد هواة العالم المطروح فيه، بشكل ليس متوافقًا مع الأثر الأصلي الذي تأتي منه الشخصيات، قد تكون التفاوتات دقيقة، يبدل فيها المؤلف بعض التفاصيل فقط. بجعل «جون»، و«شيرلوك» يتقابلان في وقت مبكر، على سبيل المثال، لكن من الممكن أن يُحدث أيضًا تغييرًا كليًّا في الديكور، مثل وضع هذه الشخصيات نفسها في عصر آخر، أو في عالم خيالي، أو أن يتم تغيير بيئتها الاجتماعية كليًّا. سيتم النظر إلى نص سرد الهواة حول «شيرلوك هولمز» القائم في بيئة مشاكسة في سنوات الثمانينيات، باعتباره كونًا بديلاً ،على سبيل المثال. فنلاحظ أنه أحد التعبيرات النادرة التي يتم استخدام التدوين الفرنسي فيها.

• **WIP ويب «Work in progress»**: ويعني أن العمل في حالة تقدم. يشير المصطلح في الأصل إلى نص يُنشر تدريجيًا في أثناء كتابته؛ لأن الكثير منها سوف يهجر قبل إتمامها، سوف يُستخدم أيضًا للحديث عن نص متوقف، حيث لن نعرف متى قد تُنشر البقية.

مـدخـل

ربما لا نزال نتوقع أن الذاكرة الأدبية تركّز على مؤلف ما، أو جنس أدبي ما، أو عنصر ما من عناصر الأدب المنشور، اعتمادًا على أعمال تستند على ما يمكن أن نسميه الأدب «الرسمي». ولكن مع تطور تكنولوجيات جديدة، وبشكل رئيسٍ بفضل شيوع الإنترنت، ثمة أدب آخر في طريقه للظهور:

النسخة الرقمية. إن التغييرات التي يطرحها ويثيرها تدفع الباحثين على نحو حثيث إلى التساؤل حول هذه الصيغة الجديدة للنشر وإلى مفهوم الأعمال الأدبية. وبالنسبة للكثير فالأمر ليس مجرد تغيير في الدعم، أو تحول بسيط للرواية المنشورة على الورق نحو دعم تكنولوجي مثل: التابلت، أو القارئة الإلكترونية.

إن التغيير في صيغة القراءة ينطوي على تغيير في أشكال الكتابة، بشكلٍ يمنح ميلادًا لنصوص أُبدعت خصيصًا لتقنيات النقل الجديدة هذه؛ وذلك لأن العمل الإلكتروني يمنح إمكانية صيغ سردية غير مسبوقة، وأشكال حكي غير مستكشفة. نتمنى أن نقترب أكثر من هذا الميدان البحثي الأحدث (نسبيًا) من الدراسات الأكثر تقليدية وأكاديمية حول الأدب العظيم، لكن ليس هدفنا الاهتمام فقط بطريقة جديدة في النشر والطباعة؛ ولذا لن نقوم بدراسة المظهر الجديد للأشكال الكلاسيكية المنجزة بالفعل، ولا الأدب الرقمي في مجمله، ولكن سننطلق من حدس التغيير في هيئة النصوص المتاحة من خلال تطور الإنترنت، وسوف نهتم بكتابة رقمية نوعية (سرد الهواة)، لنفهم كيف أن استخدامه للخيالية العابرة والميديا العابرة يسمح له بأن يعيد النظر في شخصية المؤلف.

إن مصطلح الفانفيكشن (fanfiction) مأخوذ من اللغة الإنجليزية، ويعني النصوص (السردية) المكتوبة من قبل كتاب هواة «les fans» الذين يعيدون تناول أعمالاً أصلية بتأييد كامل لإعادة كتابتها. إنه من الصعب وضع تاريخ لهذه الظاهرة، وسنعود إلى ذلك فيما بعد؛ لأن تحديده إشكالي. إذا كانت ظاهرة إعادة الكتابة قديمة، فإن هذه الممارسة جديدة بعض الشيء بشكل خاص، وتتمتع بحرية كبيرة في قوانينها، كما سنوضح ذلك. إن الأشكال في ذلك متنوعة، حيث يمكن للمؤلف أن يستعيد القصة الأصلية مغيرًا أحد عناصرها -مثل العصر أو العالم الذي تدور فيه أحداث القصة- مضيفًا إليها أحداثًا -عن طريق بحث ما أو مغامرة إضافية، على سبيل المثال-، أو مستكشفًا موضوعات أخرى -بالتركيز على العلاقات بين الشخصيات أو على خصوصية عالم ما أكثر من السيناريو الأصلي- بتحديد أو تعميق شخصيات ثانوية. بعيدًا عن الاقتصار على الأساطير، أو حتى الأدب، يعيد سرد الهواة كتابة أي أعمال خيالية، ويتعرض حتى للواقع، مازجًا بين الأنواع الأدبية والموضوعات دون صعوبة. هذا النوع من القصص -الذي لا يزال إلى حد كبير تحت الإنشاء- يعود إلى عام ١٩٥٠م -على الأقل- بالنسبة لإنجلترا والولايات المتحدة. في ذلك الوقت كانت دوائر بث هذه النصوص أصغر من الآن بكثير، وإلى حدٍّ ما كانت مكونة أساسًا من مجلات الهواة، حيث كانت مجلات الهواة مخصصة عادة لنشر نوع معين من سرد الهواة من بين أشياء أخرى، كما أنها أتاحت دخول المؤلفين والقراء في علاقة تفاعلية، إما من خلال اتصالاتهم، وإما من خلال نشر رسائلهم مباشرة. كذلك كان من الممكن الاشتراك في روابط؛ حيث كان الأعضاء يكتبون نصوصًا يتم تناقلها بالبريد، ثم أصبحت آلة التصوير فيما بعد هي الوسيلة الأكثر شيوعًا للحفاظ على نسخة من أفضل القصص.

إذن، كان الوسيط الورقي مكان وجود هذه الإبداعات، لكنها سرعان ما هجرته لصالح الإنترنت، الذي فضّل التطور الدولي على نحو موسع لهذا الشكل من الكتابة، حتى لو كانت الظاهرة قد انتشرت بالفعل في أكثر من بلد، فإن هنري هنكنز في «نصية الصيادون»، يسلط الضوء -على سبيل المثال- علي التفاعل بين الهواة الإنجليز والأمريكيين، موضحًا أشكال التعاون والتبادل المنتشرين في هذه الفترة حتى يسمح لأكبر عدد بالدخول إلى الأعمال الأصلية، وكذلك أعمال سرد

الهواة. لم يكن تطور تسجيلات الفيديو والويب بسرعة في سنوات ١٩٩٠ المسئول إذن عن ظهور هذه الكتابة، بل سوف يُسمح لها بالتوسع، وتكوين جماعات حقيقية. ومنذ ذلك الحين لم تتوقف عن التطور- ما يفهم بسهولة عندما نأخذ في الاعتبار تنوع هذه التكنولوجيات والحقيقة المعني بها ممارسة الهاوي- على الرغم من أن أشكال وقوانين هذه الصيغة من الكتابة عديدة، وفي حالة دائمة من التطور وإعادة الخلق.

نجد أيضًا تباينات كبيرة وفقًا لأماكن المنشورات (المجتمعات المحلية المعنية)، وعلى نطاق أوسع اللغات التي كتبت بها هذه النصوص؛ إذ إنه أحد الأسباب التي من أجلها نتبنى منهجًا مقارنًا، بأن نضع سرد الهواة جنبًا إلى جنب مع الأجناس الأكثر تقليدية للكتابة ومقارنة النصوص الفرنسية -وهذه وغيرها الكثير- المكتوبة بالإنجليزية. (من الأهمية أن نشير إلى أنه لا يمكن الحديث عن «نصوص إنجليزية» دون المجازفة بعدم الدقة؛ لأن جزءًا كبيراً من إنتاج هذه اللغة كُتب من قبل مؤلفين ليسوا أنجلوفونيين في الأصل)، ويبرر استخدام هذه اللغة الثانية أيضًا أهميتها التاريخية في هذا المجال.

يمكننا أن نرى أن هذا النمط الإبداعي يتعلق بمجال واسع، ومعروف بعض الشيء، وأيضًا لم يُدرس إلى حدٍّ ما. وبعض المباحث في اللغة الفرنسية المتناولة لهذا الموضوع جعلت انطلاقه في الغالب الأعم مع سلسلة «هاري بوتر»، أو وفقًا لزوايا التناول من خلال قضايا النشر والملكية الفكرية، وعلاوة على ذلك، تم إجراء معظم الدراسات من وجهة النظر الاجتماعية، مع التركيز على الهواة أكثر من إنتاجاتهم، منذ أعمال هنري جنكينز من بين أخرى؛ حيث يهدف البحث إلى تحرير مجتمعات الهواة من الكليشيهات التي كانت تتسلط عليهم حتى ذلك الحين، والتي كانت تتأرجح بين التعصب والسلبية المرضية. على الرغم من عدم التعرُّض لسرد الهواة من منظور أدبي، فإن كتابات جنكينز حول الهواة، وتجمّعهم في مجتمع تشاركي تخدم قاعدة التفكير التي وضعت هنا؛ أولاً لأنها لا تزال واحدة من الإشارات الكبيرة (والنادرة) بخصوص هذا الموضوع؛ وثانيًا لأن أحد فرضيات هذه الدراسة -التي سنجدها مشروحة على طول الصفحات القادمة- هي أن المكوّن الاجتماعي لهذه الكتابة له تأثير قوي على أشكالها وقوانينها؛ ولذا فمن المستحيل أن نغفله، وألا نجعل منه مبدأ منهجيًا. ينبغي أن نأخذ في الاعتبار هذه العناصر كي نشكل نهجًا أدبيًا لهذه الموضوعات، التي لا تزال جديدة، ومن ثم تتطلب الدراسة أن نهتم بالنص المجرّد أكثر من اهتمامنا بالأعمال التي تحيط به وتمنحه ميلاده، وبقراء هذا النوع الخاص من الكتابة ومؤلفيها؛ لأن الأمر يتعلق بمدونة، وبممارسة، لا تزال غير مستكشفة إلى حد كبير، فمن الضروري أن نؤسس بداية هذا العمل باعتباره أول محاولة لتعريف سرد الهواة، وللبحث في شكله من أجل فهم القضايا.

عند تقاطع الشعرية ونظريات القراءة، سنحاول أن نفهم كيف لهذه الكتابة الشعبية أن توجد حاملة لمفهوم جديد للإبداع الأدبي.

وسيتم تقسيم دراسة هذه الكتابة المراوغة في ثلاثة محاور رئيسة، بداية نحاول التطرق إلى ترسيم حدود هذا الشكل من الكتابة، والقراءة -بما أننا نفترض أن الاثنين يسيران جنبًا إلى جنب- لفهم ما هي قوانين ومعالم هذا الإبداع عبر الإعلامي. وما إن توضع هذه الأسس، حتى تتقدم التساؤلات بالتركيز على فكرة التناص، وهي الظاهرة المكوّنة لهذه القصص لدرجة أنها بمثابة جوهرها. ووفقًا لأعمال «ريتشارد سانت جليه» سوف تظهر الدراسة كيف يمكننا الانتقال من مفهوم التناص إلى مفهوم السردية العابرة، وهو مفهوم ربما أقل شهرة، ولكنه مهم جدًّا في هذا المجال. إن تخطي مصطلح

النص التشعبي إلى مصطلح السرد العابر يسمح في الواقع -من بين تطورات مفاهيمية أخرى- بالنظر في سرد الهواة وفي أعماله الأصلية على المستوى نفسه، من خلال مجموعة السرد العابر نفسها؛ أي نصوص مؤسسة من خلال العوالم نفسها، وعلى الشخصيات نفسها، ومن ثم عدم النظر إلى أن تفاعلاتها تكون في اتجاه واحد.

سيتيح هذا المفهوم الجديد تلافي الوقوع في الشَرَك الذي يستند على اعتبار العمل الأول متفوقًا بالضرورة عن تلك القائمة التي تستلهمه، وأخيرًا سوف نركز على الطابع الهاوي لهذا النوع، ولابدَّ من وضعه في الاعتبار وتحليله على أمل أن نفهم كل الأصول والعلاقات التضمينية وأشكال سرد الهواة معًا، من خلال مزج عملية الكتابة داخل مجتمع ما، قد يكون السبب في افتراضنا لشكل فريد من أشكال الكتابة -طوال هذه الدراسة- تداخل وجهات النظر الأدبية والاجتماعية؛ لأن الأولى في الغالب ما تترك آثارًا على الأخرى، كذلك لم يبدُ لنا من المناسب اختزالها في أفكار منفصلة؛ نظرًا لأخذ جنس أدبي ما دائمًا مكان ضمن نظامٍ للقيم، والإطار الشعري، ولن تكفي المعايير الداخلية لتحديد سرد الهواة.

ولأنه يبدو من المستحيل العثور على نصٍّ من شأنه أن يجمع كل خصائص هذا النوع من الكتابة، وللوضع في الاعتبار التنوع الشديد الذي يعرضه، فقد اخترنا ألا نقتصر على نص واحد، واخترنا العمل العمل من خلال مدونة كبيرة، تتضمن كتابات سرد هواة متنوعة، والمقارنة أحيانًا بينها وبين الأعمال التي تستلهمها. ومن أجل تناسق أكثر سيتم اختيار معظم النصوص من فندوم Fandom واحد، ويشير المصطلح إلى الكتابات مثل الأشخاص، ففي الواقع القراء والمؤلفون ليسوا هم أنفسهم وفقًا للعمل المختار. في كثير من الأحيان من يقرأ أو يكتب في فندوم «Doctor who» لن يكون موجودًا في فندوم «هاري بوتر»، وكل عمل أصلي سيمنح ميلادًا لكتابات سرد هواة محددة، مما يؤدي إلى مفاهيم وأشكال مختلفة جدًّا من الكتابة. بالطبع سوف يتم دراسة هذا التغيير، ولكن من أجل الكثير من البساطة والوحدة في هيكلنا، فإن معظم المراجع المختارة والنصوص المدروسة ستكون من فندوم «شيرلوك هولمز»، خاصة أحد الأفاتارات الأخيرة، وهي سلسلة تنتجها هيئة الإذاعة البريطانية.

تعكس أعمال هذا المجال المتنوع المتأصل في سرد الهواة، وتكوِّن مجتمعًا شابًّا نسبيًّا، ولكنّه نشط للغاية في العديد من اللغات، وعلى مستوى العديد من الوسائط الرقمية، وعلاوة على ذلك؛ ونظرًا لأنه يتعلق بموضوع يشتمل على مادة للعديد من كتابات إعادة الكتابة والاقتباسات «الرسمية»، يمكننا هكذا دراسة الاختلافات بين إعادة كتابة «احترافية»، أكثر كلاسيكية، وسرد هواة، لفهم ما احتفظ به هذا الشكل الأخير من الكتابة من جذوره العريقة، والخصائص التي تجعل منه نوعًا منفصلاً.

ومع ذلك فإنه سيكون من المستحيل دراسة جميع نصوص هذا الفندوم، فهي كثيرة العدد بالنسبة لذلك: في ذلك الوقت، وأنا أكتب هذه المقدمة كان هناك ٢١١٤٢ سردية هواة تستند فقط على مسلسل الـ«بي بي سي» سالف الذكر، مع الأخذ في الاعتبار أن هناك موقعًا واحدًا فقط للنشر، (archive of our own)، دون أن نضع في الحسبان المواقع الأخرى للأرشفة أو الكتابة، أو الإصدارات الأخرى من «شيرلوك هولمز» ... علينا إذن أن نتذكر أن سرديات الهواة المطروحة أو المذكورة في هذا العمل لا تمثل سوى مجموعة مختارة من كتابات، والتي تم اختيارها في بعض الأحيان لطابعها التمثيلي، وخصوصًا لفائدتها.

نعلم أن الكتّاب الذين نطلق عليهم اليوم كلاسيكيين كانوا عمومًا غريبي الأطوار في وقتهم، أولئك الذين لم يتبعوا قوانين وعادات وقتهم، ولم يكونوا الكتّاب النموذجيين، أو متمثلي الأنواع

الأدبية. من خلال هذا المنظور، سأتحصل هنا على حرية أن أبني قاعدتي ليس على ما أصبح شائعًا في سرد الهواة، هذه النصوص ذات النوعيات المتلونة والتي توجد في شكل جماهيري، ولكن على الكتّاب والأعمال الأكثر غرابة، التي تُقدم للعيان -ليس فقط- آليات هذا الشكل من الكتابة، ولكن أيضًا تقدم الأصالة التي يمكن أن تتطوّر والتنوع الذي توفره.

في هذه الورقة سوف تظهر مجموعة من الصعوبات المنهجية، بدءًا من المؤلفات الأكاديمية الموجودة قليلة العدد، إذا كان من الضروري تشكيل إطار مفاهيمي متماسك حول نظريات القراءة، والسرد، وإعادة الكتابة والمفاهيم الأخرى المعروفة، فالاعتماد على الأعمال الأكثر عمومية ينطوي على مخاطرة، ونقصد مخاطرة البحث فقط في النقاط المشتركة بين الموضوع والكتابات القديمة جدًّا، التي يتم من خلالها دراسة هذه المفاهيم، ومن ثمَّ تمثل هذه الأشكال، وإغفال الخصوصية المفترضة لسرد الهواة.

سيواجه التحليل مشكلة أخرى، وهي مشكلة تمازج الفنون، والميديا الملازم لهذا النوع من الكتابة. إن مصطلح التناص، عندما نقرنه بذلك، يفترض أن نفهم النص كما يفعل «ستانلي فيش»؛ أي، وكأنه لا يقتصر على الأدب أو حتى الكتابة:

النص الأول الذي تستند عليه الأعمال مناط الدراسة قد يكون كذلك كتابًا، أو فيلمًا، أو حتى الواقع نفسه. لفهم هذه الأشكال من إعادة الكتابة، والاقتباس يجب إذن أن نهتم بتمازج الميديا بوصفها دلالات سينمائية، بتداخلاتها، وهيراركيتها، والتي تقدم الكتابة لمرة واحدة باعتبارها الأولى من حيث الأهمية، وليس من حيث التسلسل الزمني. هنا نميل إلى القول بأن مجتمعنا يكن عبادة ما للصورة، التي تجذب النظر وتأسر الانتباه، وفي حالتنا الصورة لا يمكن أن تكون الأولى إلا من حيث التلقي، فإنها ليست كافية ويستلزم وضع بعض الكلمات بجوارها. هذا واضح بشكل خاص في الفندومات المرتكزة على الأعمال السينمائية، أو التلفزيونية، في حين أن الاتجاه الحالي هو العبور بالسرديات من الكتابة إلى الصورة، على اعتبار أن النص الأدبي ليس كافيًا أو ليس مناسبًا لجذب انتباه الجمهور، فسرد الهواة يميل إلى اجتياح الأعمال المستندة على الصورة لوضعها ثانية في كلمات.

هناك ممارسات أخرى، أشكال أخرى من أعمال الهواة حيث سنستدعي فقط، المكملة لهذه الكتابة، هذه الاستعدادات للإبداع من قبل قراء أو متفرجي فنون الهواة «fanarts» (الرسومات المرتكزة على عمل أصلي وفقًا للآلية نفسها بالنسبة لموضوعنا)، وفيديو الهواة «fanvids» (فيديوهات مصنوعة من مقتطفات من الأفلام أو المسلسلات التلفزيونية، بتغيير الحوارات أو تقطيعها بطريقة تعدل من اتجاهها، بالعمل مع الموسيقى) ... لكن سرد الهواة هو النوع السائد، فهو يشمل الاتجاهات الأخرى، ومن بين جميع السيميائيات تظل هذه الكلمة الأكثر أهمية.

لقد رأينا أنه من المستحيل الهروب من بعض الأسئلة السوسيولوجية حول هذه الظاهرة، ومع ذلك، لا يجب مطلقًا أن تحل هذه الأسئلة محل المعالم الأدبية، التي هي موضوع بحثنا، إذ ينبغي أن تكون هذه الأسئلة الأداة وليس الهدف.

الجدة النسبية لموضوع الدراسة تطرح أيضًا مشكلة، وهذه المرة فيما يخص انتقاء الأمثلة والمجموعة، فكل اختيار هو مقامرة، ومخاطرة؛ لأنه يبدو من المستحيل تقريبًا أن نعرف اليوم أيًا من سرديات الهواة هذه التي يسجلها القراء والنوع، تبقى مهمة وعلامة خاصة في المستقبل. إنها مسألة الهيراركية الثقافية التي تطرح نفسها هنا، والقيمة التي تعطى لكل نص: ما المعايير التي نستند عليها في أحكامنا؟ النصوص الأكثر

قراءة في وقت لا تملك أي يقين ببقائها على قيد الحياة بمرور الوقت، كما أن شعبية العمل لا يمكن أن تكون كافية للحكم على طبيعته المستدامة- دعونا نتذكر الصيغة التالية من بول فاليري أن «لا جدوى من العالم بغير المتطرفين، ولا يستمر سوى بالمتوسطين.

لا جدوى من العالم بغير المشاغبين، ولا يستمر سوى بالمعتدلين». عندما يتعلق الأمر بالحكم على جودة إبداع المعايير الأكاديمية لا تملك قيمة الأبدية أكثر من الرأي العام، لو أننا اليوم نعرف الأهمية التي حصل عليها إسحق عظيموف، وراي برادبري، وفريتز لايبر في مجال الخيال العلمي، وعلى نطاق واسع في آداب الخيال، فإن هؤلاء الكتّاب بدأوا بطريقة ملحوظة إلى حد ما، من خلال مجلات الإثارة، والمنشورات ذات القيمة المتفاوتة. الظاهرة نفسها بارزة اليوم، يأتي تضخيمها بسبب البعد الدولي لسرد الهواة. لابدَّ إذن من العمل على نصوص متميزة وذات جودة، لتمثيل هذا النوع من الكتابة، دون معرفة ما إذا كانت ستعبر إلى الأجيال القادمة عادية، والتي بالتأكيد لم نتتبعها بالفعل.

مزيج من الفنون وحضور كلي للكتابة: سرد الهواة كتابة عبر إعلامية في بنيتها.

التنوع المتطرف لأشكال وقوانين سرد الهواة يطرح مشكلة عندما يتعلق الأمر بتعريفه؛ ونظرًا لأنه جديد نسبيًا وفي حالة تطور، فإنه من الصعب أحيانًا معرفة ما هي خصائصه الجوهرية. وسوف نحاول أن نبين أن العناصر المكونة تدور حول تقليص دور المؤلف، وهي الظاهرة التي وجدت في الأدب في العصور الوسطى، ومرة أخرى في القرن التاسع عشر، ومؤخرًا مع منظرين مثل: رولان بارت أو ستانلي فيش، بقدر العمل على نصوص قائمة بالفعل. هذه الكتابة تعمل من خلال (أو بفضل) إزالة القداسة عن شخصية المؤلف.

(أ) كتابة مراوغة.

• **إعادة خلق دون محو: الخاصية الأولى لجنس يستند على إعادة الكتابة لأعمال متعددة.**

سرد الهواة هو في المقام الأول شكل من أشكال إعادة الصياغة، وهو إعادة كتابة تستخدم الأثر الأصلي مقبول الشخصيات، والإعدادات والحبكات التي أنتجها كاتب آخر أو أديب «ليست شكلاً من أشكال الكتابة المهنية، فالمؤلف بدلاً من أن يخلق عالمًا، أو قصة، أو وشخصيات أصلية، يختار الانزلاق إلى كون موجود بالفعل، لينتج سردًا يستند على موقف وشخصيات أبدعت من قبل شخص آخر، «fiction based on a situation and characters originally created by someone else». قد يتعلق الأمر باستمرار قصة ما، وأن يضاف إليها عناصر، و«مشاهد مقطوعة» لتطوير علاقة، أو شخصية، أو أخذهم في اتجاه آخر، لتغيير أحد العناصر لمعرفة كيف يتصرف المجموع في موقف أخر. يجمع شينا بف -كما فعل هنري جنكينز قبل بضع سنوات- هذه الأشكال في فئتين: النصوص التي يسعى المرء إلى أن يحوز المزيد منها، إلى زيادة كم القصة أو الكون، وتلك التي يسعى معها المرء إلى «أكثر من شكل»؛ حيث يتمنى تغيير طبيعة ونوعية النص الأول. في كلتا الحالتين، يتعلّق الأمر بإعادة الصياغات الصريحة للأعمال المتنوعة، الأدبية والسينمائية على حدٍّ سواء: الأفلام، والمسلسلات التلفزيونية هي موضوعات الاختيار.

إن إعادة الكتابة هي بالطبع ظاهرة شائعة، ويستحيل تجاهلها عند دراسة الأدب، فمعظم نصوص ثقافة ما تتقاسم قاعدة مشتركة من المراجع، والخرافات المعروفة تقريبًا، وهو أمر لا يزال يُعترف به. على سبيل المثال ليس من الضروري أن تكون قد قرأت أوڤيد، وڤيرجيل لربط شخصية «أورفيوس» بالموت، والحب، والجحيم. حتى من دون معرفة كل عناصر الأسطورة (من يتذكر أن يأخذ مكانًا

في قصة تتحدث عن الراعي والنحل؟)، ومعظم القرّاء أو المستمعين سوف يستطيعون ربط عدد من العناصر بهذا الاسم، أو سيفكرون في هذه الشخصية عندما يكون عدد ما من خصائصها موجودًا.

هذه الروايات المؤسسة والتي تتقاسمها المجتمعات بأكملها يعاد صياغتها باستمرار، فهي تُفكك ويعاد تجميعها ثانية بشكل آخر، ولكن هذا العمل من الاستعادة والاقتباس يمر دائمًا من خلال تطور النص الأول الذي قد يشعر أنه خيانة، عندما يتوقف عن الحديث إلينا، نقوم بإعادة صياغته ليلائم عصرنا. وهذا الأمر يمر بتقطيع، وتعديل في النص، واختفاء بعض المقاطع وظهور سمات جديدة ... وهذا هو الحال بالنسبة لجميع الأعمال المسماة «كلاسيكية»، فقد أصبحت عناصر ثقافة مشتركة. أما معالجة الأساطير فهو أمر مثير للاهتمام بشكل خاص؛ لأنه من السهل أن نرى فيها عدم إمكانية لإعادة الخلق في الأدب، وهذا ليس لأن هذه الأساطير المستعادة باستمرار لم يَعُدْ لها مؤلف، أو لم تَعُدْ تُعتبر عملاً لشخص ما؛ ولكن لأنها أصبحت جزءًا من ثقافتنا، وأصبحت معرفة مشتركة تخص كل العالم.

وبصرف النظر عن هذه الحالات المحددة، فإننا نميل إلى النظر لكل خيال بوصفه «خلقًا فرديًا لمؤلف واحد». إن ربط قصة بكاتب ما بوصفها مبدعها ومالكها على حدٍّ سواء، يؤدي إلى فكرة شخصية شبه مقدسة عنه، وكأنه الحامل الوحيد للحقيقة، ولمعنى عمله.

يتحدى سرد الهواة كليًا نمو الكاتب السيادي والقاهر، وذلك بوضع كل أشكال الفن الإبداعية السردية في المستوى نفسه، وإعادة كتابتها بلا خجل. يعتبر هذا النمط من الكتابة أن النص يمتلكه القراء والمبدع على حدٍّ سواء، وأن تفسيراته متعددة، ولا توجد حقيقة أو تفسير جيد، وإنْ وُجد فليس له تأثير في النصوص المنتَجة من قِبل الهواة. في الحقيقة حتى الواقع يخضع لإعادة الكتابة بأيدي هؤلاء الكتاب الجدد، الذين يحددون -على الرغم من عدم ادعائهم- كتابة ما هو موجود، لكن ما يودون رؤيته، أو ما يمكن أن يوجد. تكون هذه التنبيهات جوهر إخلاءات المسئولية لنوع (ش.ح.خ) «Real Person Fiction شخص سرد هواة واقعية»، مثل نصوص «أنهار بيند». يبدأ أحد النصوص: ما هو واضح، أنا لا أعرف أي من الأشخاص المذكورين ولم أفكر فيما يعني ضمنًا أن هذا حدث الآن أو سوف يحدث في أي وقت أبدًا.

يسمح مؤلفو سرد الهواة لأنفسهم بإعادة كتابة نص، بتغيير الوسيط والشكل، وكذلك المعنى. كلما استعدنا أسطورة أو نمطًا، فإن الأمر يتعلق باستعادة شخصيات، وعالم، وأحيانًا الخط السردي، فلنحاول استخلاص خصائص هذا النوع من إعادة الكتابة الذي ينفصل تدريجيًا عن النطاقات الأكثر كلاسيكية، إلى حد كبير بفضل حرية واضعي سرد الهواة مقارنة بالأنماط المعتادة من الرقابة المؤسسية الموجودة في الدوائر الرئيسة للإنتاج الأدبي. في حين أن الاقتباس عادة ما يعكس العناصر الأساسية للعمل الأول، وهذا ليس ضروريًا في حالة الفانفيكشن fanfiction.

ولنأخذ اقتباسين من رواية آرثر كونان دويل «A Study in Scarlet دراسة في اللون القرمزي» (العنوان بالفرنسية: «دراسة في اللون الأحمر une etude en rouge»: دراسة في اللون الوردي، A Study in Pink) الحلقة الأولى من المسلسل التلفزيوني المصور من قبل «بي بي سي»، والقصة التي كتبها نيل جيمان بعنوان: «دراسة في اللون الزمردي A Study in Emerald» هذان الإصداران يتناولان عددًا من الفقرات الرئيسة في الرواية الأصلية، مما يتيح تسمية هذه النصوص بلفظة انتقام المكتوبة «Rache» بالقرب من الجثة، أو دور سيارة الأجرة وسائقها.

ومن اللافت للنظر، أن كلاً من هذه النصوص الثلاثة استخدم معنى مختلفًا لكلمة «Rache»: والترجمة الألمانية للكلمة في الأصل تعني «انتقام»، ومجهود متواصل لكتابة Rachel «راشيل» في هذه السلسلة، والكلمة الألمانية القديمة والتي بَطُلَ استعمالها تشير إلى كلب صيد عند الألماني جيمن. وسيارة الأجرة أيضًا، في كل مرة، لها دور مختلف. إذا ما حاولنا تلخيص العمل الأصلي، ستكون هذه الفقرات ملزمة، وضرورية للفهم، وللاعتراف بالعمل. في المقابل، عندما يعيد أحد كتاب خيال الهواة كتابة الحلقة «دراسة في اللون الوردي»، لا يمكن أن تظهرا أبدًا (الفقرات). ويعتبر الكاتب أن قراءه شاهدوا مرة بعد مرة هذا المسلسل، وربما قرأوا أيضًا الروايات، وعلى دراية بهذه الأجزاء من القصة بالفعل، ويكون من الممكن إذن التركيز على تفاصيل أخرى.

إن قصة تتناول «جون»، و«شيرلوك» كما يقدمهما المسلسل ستكون بمثابة إعادة كتابة لهذه الحلقة حتى لو كان الكون أو النسيج السردي مختلفًا «شروق الشمس وغروب القمر»، على سبيل المثال، إنها «UA» كون بديل للمسلسل، انطلاقًا من الرأي العاجل التالي: في المرة الأولى التي يلتقي فيها «شيرلوك» بـ«جون»، كان قادرًا على إطلاق عاصفة سريعة من الاستنتاجات التفصيلية والسريعة حول ماضي «جون». لقد صُدم «جون»؛ ذلك لأن «جون» قبل أربع وعشرين ساعة، لم يكن موجودًا، أو «باللغة الفرنسية» فيما يخص سجل مرتبط بالواقعية السحرية: جون «بناء خارق» فوق طبيعي، صُنع من الرمال، من الورق ...

يعتقد أنه ربما كان شيئًا آخر قبل أن يكون «جون»، معطفًا قديمًا ربما، بلى من عند المرفقين، تشعث وحال لونه من البقع، أو ربما طائرًا ما برّاق العينين، أو حيوانًا ثدييًا، أو وريقات محبّرة مسودة من صحيفة، أو كومًا صغيرًا من الطمي الأحمر الثري؛ أي من هذه الأشياء، أو كلها.

إن فرضيات هذه الحكاية تبدو غريبة على هذا النوع البوليسي الذي ينتمي لمسلسل «شيرلوك»، ولن يتم ذكر اسم القاتل أبدًا في المسلسل، ولا كلمة «انتقام» المتروكة كدليل من أحد ضحاياه، وفضلاً عن ذلك، فإن مشهد وفاة سائق سيارة الأجرة يُعدُّ فقرة مركزية غائبة في حلقة «دراسة في اللون الوردي»، بالكاد يفهم ضمنيًا بعد ذلك. ليس من الضروري أن تُكتب هذه العناصر؛ لأنها كانت قد عُرفت من قبل القارئ.

هذا الفانفيكشن fanfiction تم تحديده جيدًا على هذا النحو: ردود، وغمزات تشكل بين الكاتب والقارئ تواطؤ قائم على المعرفة المشتركة. إن استنتاجات «شيرلوك» (حتى لو لم تكن مفصلة)، أو عادته في حفظ أعضاء البشر في الثلاجة تتكرّر بانتظام حتى أن هذه العناصر تبدو مهمة للغاية بالنسبة للهواة أكثر من تورُّط سائق سيارة الأجرة. وبالمثل، تدور قصة في عالم أحد الفندومات مثل «ستار تريك»، ولكن عدم استعادتها لأي شخصيات يجعلها معترفًا بها تمامًا بوصفها fanfiction، ما دامت تدمج مراجع المجموعة، بالحرب ضد «الكلينجونز»، والافتقار إلى تعاطف «الفولكينز».

إن عملية إعادة الكتابة يصنعها فقرات سردية معترف بها كرمزية وذات مغزى أقل من التفاصيل الصغيرة، وفي الغالب ما تكون خاصة بالشخصيات أو بالعالم أكثر من السيناريو. يبدو من المهم بشكل خاص أن نحافظ على بعض النماذج دون المساس بها، وأن نستخدم الكلمة الصحيحة. إن جزءًا كبيرًا من التواطؤ بين المؤلف والقارئ يمر من خلال الاعتراف بما يسمى في اللغة الإنجليزية «عبارات شائعة catchphrases»، مثل: «متزوج من عملي»، و«أنا مدين لكم بالسقوط»، و«ليس لي الانقسام»، و«اللهم نعم».

إذا كانت هذه الآلية ضرورية في سرد الهواة، فإنها ربما تكون أيضًا أحد الأسباب التي تتيح صد

انتقادات الانتحال التي تتهم بها أي عملية إعادة كتابة، عتاب رمزي لمفهوم الأعمال على أنها تنتمي إلى مبدعها. سرعان ما تصبح مسألة سلطة وأبوية النصوص الموضوع الرئيس للنقد، فأنصار الكاتب يعتبرون إعادة الكتابة هذه بمثابة ملكية دنيئة، مما يؤدي إلى انحراف «معنى» العمل، ورسالته، وحقيقته، (ناهيك عن المسائل القانونية، ومناقشة مشاكل حقوق المؤلف وحقوق والنشر أيضًا بشكل كبير للغاية).

حتى لو أن خيال الهواة عادة لا يُجنى منه أي مبلغ من المال، ولا يسعى كتابه أبدًا إلى انتحال شخصية المبدعين الأُوَل لهذه الأكوان/العوالم التي يستعيرها بعض الكتاب مثل«آن رايس»، كما يرفضون أن تستعاد أعمالهم. كما يعرب عن ذلك شينا بف على نحو ساخر إلى حدٍّ ما، هذا الأمر «يرجفَه» أن «يتخيل» شخصياته، «وقد تم التلاعب بها من قبل محركي عرائس آخرين».

«في رأيها فإن شخصياتها تخصها، انبعثت كاملة من رأسها وهي وحدها لها الحق في اللعب معها، وأن تقرر ما ستفعله الشخصيات أو لا تفعله وكيف تتطور ... هذه هي المؤلفة كإله»

إن النزعة التملكية للكاتب إزاء ما يعتبره خلقه، أو ممتلكاته أمر شائع، وسبب هذا الأمر كثيراً من الاحتقار فيما يخص موضوع الدراسة (حذار، رفض خيال الهواة لا ينبغي بالضرورة أن يُعزى له تمامًا، هناك حجج أخرى مثل عدم وجود الأصالة). هذه هي الفكرة، التي كان يدين بها بارت، المؤلف القادر كليًّا، وكأنه إله خالق، ومالك كَون/عالم هو وحده يملك مفتاحه، الوحيد العرف بمعناه العميق، وهو فقط من يستطع التدخل.

ولكن في إطار سرد الهواة، إذا كان النص الأصلي في بعض الأحيان يعتبر مقدسًا تقريبا من قبل الهواة، الذين قد يحدث أن يبجلوا (ويكرهوا) مبدعه كإله، هذا الأخير في الوقت نفسه يتم تجريده من أي سلطة فيما يعنيه عمله، أو حول ما يصبح. يُفسر بِف هذا التناقض الظاهري بمقارنة الشخصيات، وَعلى نطاق أوسع النصوص بعرائس المازيونيت: ما إن تُخلق لا يمنع أن يشد خيوطها آخر، ويمكن التلاعب بها بحرية، دون أن يتضمن ذلك العمل على تدميرها، كل مؤلف هو دائمًا صانع «عرائس»، ولاعب عرائس.

وما أن تُكتب النقطة الأخيرة في النص المنشور، تصبح سلطته في يد القراء، وهم الوحيدون القادرون على منحه معنى، أو بالأحرى معانيَ متعددة.

• هل يعدُّ سرد الهواة جنسًا أدبيًا؟

لقد عنون شينَا بف كتابه عن سرد الهواة بـ «الجنس الأدبي الديمقراطي» - بالإنجليزية: Democratic Genre، بالفرنسية: Le Genre Démocratique- كبديهية، دون أن يناقش بالتفصيل هذا المفهوم عن الجنس الأدبي. أي معنى ينبغي أن نمنحه لهذا التعريف؟ إن مشكلة الترجمة مزدوجة، فالمفهوم الإنجليزي ليس بالضرورة هو المفهوم الفرنسي، بل إن المفهوم الفرنسي ليس فريدًا من نوعه؛ لأنه -اعتمادًا على السياقات- يمكن أن يكون أكثر غموضًا مما هو عليه في الأدب، فالأمر مجرد ترادف لكلمات «شكل»، أو «نموذج» (وهذه الأخيرة في الغالب غير محددة بشكل واضح، ولا تستوفي تعريفًا دقيقًا).

تشكل الأنواع الأدبية تصنيفًا أكثر صرامة، وأكثر إشكالية مما يشير إليه المصطلح في اللغة اليومية. إنها تتوافق مع اصطلاحات ما، في بعض الأحيان تكون موضع تساؤل، ولكنها مع ذلك يمكن الاعتراف بها، والتي يجب أن يُحدد بها كل نص نوعيًا. ويمكن تعريف هذه الأجناس من خلال موضوعات محددة مثل الخيال العلمي، ومن خلال الحالة التلفظية مثل روايات السيرة الذاتية، ومن خلال شكل ما مثل القصة... والسؤال هنا عما إذا كان سرد الهواة ينتمي إلى واحدة من هذه التعريفات، أم هو جنس بذاته؟

أم هو - مثل بعض الظواهر الأدبية الأخرى - خارج هذا التصنيف؟

عند القراءة، سرعان ما يبدو أن مصطلح «سرد الهواة» يشير إلى كتابات مختلفة جدًّا، ومن ثمّ لن يجدها المرءُ في مجموعة واحدة، ولا حتى عند الناشر نفسه. إنها مجموعة من النصوص التي تبدو متنوعة جدًّا بشكل يجعل من الصعوبة أن تنضوي تحت راية من الجنس نفسه، فبقدر مستوى الشكل هناك الكثير من المضامين المطروحة، ومع ذلك لو أن هذه النصوص غير منشورة في مكان واحد -سنعود لاحقًا حول الاختلافات بين الأعمال من حيث مكان النشر وسياقه- فإنها تحمل اسم سرد الهواة نفسه.

يبدو إذن أن المضمون ليس هو ما يحدد هذه الكتابة، وليس موضوعًا ما أو شكلاً معينًا. سرد الهواة لا يمكن أن يكون جنسًا بالمعنى المحدد للعجائبي أو للبولار (الرواية البوليسية)، كما تم تعريفهما من خلال ما يسميه شيفر: القواعد التقليدية (المتعلقة بالمحتوى الدلالي للنص)؛ لأن هذه المواضوعات متنوعة جدًّا بحيث لا يمكن اختزالها في محتوى دلالي محدد. إن كل سرد هواة يمكن أن ينتمي إلى أي من هذه التقسيمات الفرعية، فالمؤلف نفسه يمكن أن يكتب أشكالاً من سرد الهواة من حقل الواقعية السحرية، أو قصص المغامرات دون أن يغير هذا من نمطه الإبداعي، ودون الحاجة إلى الالتزام بجنس العمل الأصلي الذي يعيد صياغته.

وبالمثل فإن القواعد التنظيمية لا تسمح بتحديد سرد هواة ما؛ لأن هذا الأخير قد يأخذ شكل القصة وكذلك السوناتا، مارًّا من الحكاية السردية إلى الشعر دون تغيير الطبيعة. فسرد الهواة نص سردي مثله في ذلك مثل الرواية، لكنه لا يتبع متطلبات هذه الأخيرة وقواعدها، فسرد الهواة قد يتناول أيضًا بكل سهولة أغنية أو قصة، مهما كان الشكل الذي يتناوله من خلال الـ«الأثر الأصلي canon». القواعد الوحيدة التي حددها شيفر، والتي ستكون قابلة للتطبيق بالنسبة له يبدو أنها القواعد التأسيسية، والمؤطرة بشكل خاص للهيكل التلفظي للنص: كل كتابات سرد الهواة هي حكايات خيالية تتحمل مسئوليتها على هذا النحو، بأن تدمج في المقدمة التنصل من المسئولية بهدف الإعلان عن هذا الهيكل الخيالي. ومع ذلك، حتى المعايير الأخرى المؤسسة التي حددها شيفر (صيغ التلفظ، والفعل الكلامي، وأهداف الآثار اللغوية) لا تسمح بتعريفه، ويبدو المعيار الوحيد للخيال أخف من يحدد جنسًا أدبيًا.

فضلاً عن ذلك فإنه من قبيل المستحيل تقديم سرد الهواة بوصفه جنسًا أدبيًا، فهذا النمط لديه تقسيماته الفرعية الخاصة بها، كما أنه يشتمل بالطبع على أنواع سردية، مثل: الخيال العلمي، والواقعية، والبوليسية، والواقعية السحرية ... ولكن بعض الفئات محددة له. وفي الغالب ما تكون موضوعات متكررة لدرجة أنها أصبحت أجناسًا في حد ذاتها: قصص الحب، والقلق، والأذى/ الراحة، ودراسات الشخصيات ... ويمكن أن تتقاطع وتتداخل، وبالطريقة نفسها التي تتبع بها روايةٌ تحقيقًا بوليسيًا يجري في سفن الفضاء وهي في طريقها إلى غزو الكون. على الرغم من ذلك فإن تأسيسه باعتباره جنسًا في نظر القراء له أهميته؛ لأنه يعكس فكرة أن سرد الهواة هو أبعد ما يكون عن التصنيفات التقليدية، ويرفض هذه الحدود الصارمة لصالح قوانين جديدة أكثر مرونة؛ لأنها غير مقننة أكاديميًا.

إن عمل «سرد الهواة والطبيب (stillwaters01)»[٣]، هو خير مثال على هذه القوانين الجديدة، حيث تقدمها تاجاتها/إشعاراتها «tags» كتابع لثلاثة تقسيمات محددة على هذا النحو: دراسات الشخصيات، الأذى/ الراحة، وأشياء الـ«٥ + ١»، أو حروف الـ«٥ + ١».

إن دراسات الشخصيات/ الأذى/ الراحة تتطابق مع ما يسميه شيفر القواعد التقليدية، ويمكن أن

تُعرف عن طريق محتوياتها، والمؤشر الأول نص يهتم بالشخصية، وبمعالجتها، وتفسيراتها المحتملة. والثاني نص مركز حول العواطف، ومعاناة شخصية ما أو شخصيات عدة، والتي سوف تكون فيما بعد مرتاحة بل منقذة من جانب آخر. أما المصطلح الثالث «٥ + ١» فيعتمد على المنطق التنظيمي المحدد من قبل شيفر، وشكله هو ما يحدده وليس محتواه، فكل سرد هواة يتبع هذه الترسيمة يعرض سلسلة من خمسة أحداث مماثلة يتبعها تحول في الوضع. في حالة «والطبيب and a doctor» يتعلق الأمر بـ «خمس مرات يعالج فيها الدكتور واطسون آخرين، ويعالج نفسه مرة واحدة»، بشكل آخر تقال الحكاية خمس مرات، حيث يعالج الدكتور واطسون شخصًا آخر، ونفسه على حد سواء.

وكثيراً ما يستخدم هذا النموذج لتأكيد أو إحداث تطور، والانتقال من موقف متكرر نحو عنصر مدهش، هذه التقسيمات الفرعية القليلة ليست هي فقط المطروحة في عمل سرد الهواة هذا. من وجهة نظر مجال الهواة يميل النص نحو القصة البوليسية، على الرغم من الإدراك الضعيف جدًا لهذا. كما نرى في معظم هذا النوع من الكتابة مزيجًا من الأجناس دون الحاجة إلى تسميتها، ولا حتى تعريفها أبدًا. أكثر من التصنيفات الصارمة وغير المنفذة يتعلق الأمر بقواعد لا تزال خاضعة للتحويل، الموضوعات المساعدة للإلهام أكثر من الفئات الواقعية التي ينبغي للمؤلف أن يمتثل لها.

يُشيِّد سرد الهواة على أجناس الأدب، والسينما، والتليفزيون، لكنه سرعان ما يفقد الاهتمام. وفيما يخص حرية الكتاب وكتاباتهم فإنهم يهربون من أقفاص المؤسسات الصلبة إلى دور النشر؛ لأن هذه الأخيرة تحتاج إلى تمايزات سهلة وواضحة، وإن أداة هذا الشكل قادرة على استيعاب حدود أكثر مرونة وقابلة للتبديل، مع توفير القدرة على المزج، والتفكك وإعادة صياغة كل قاعدة.

- **ظاهرة دولية وإشكالية الترجمة.**

سرد الهواة ليس ظاهرة تقتصر على بلد واحد أو لغة واحدة، بل على العكس فهو ظاهرة دولية، وليس من المستغرب القول بأن الانتقال من لغة إلى أخرى هو أمر لا مفر منه في هذه الكتابة، خلافًا للأدب الذي يستطيع في الغالب أن يقام حول بلد واحد أو لغة واحدة. أولاً، ينبغي أن نلاحظ أنه بما أن الأعمال الفنية التي يستند عليها مؤلفو سرد الهواة متنوعة، وكذلك الكتاب أنفسهم، فليس بالضرورة أن يكون عملا أصليًا من لغة إعادة الكتابة نفسها؛ لأن الأدب وخصوصًا السينما يُبثَّان حاليًا إلى ما وراء بلدانهم الأصلية. يجب أن يكون مفهومًا أن جميع النصوص المشاركة من قِبل عدد من الناس يمكن أن تُلهم بسرد الهواة، ولكن كلما كان العمل الأصلي معروفًا، أو بالأحرى كلما كان فندومه عظيمًا، فإنه سيكون لدى سرد الهواة فرص أن يكون مقروءًا ومقدَّرًا.

وهذا يعني أن الأفلام أو البرامج التليفزيونية المتداولة على نطاق واسع في جميع أنحاء العالم تشكل جزءًا من الأعمال الأكثر استعادة، ليس فقط لأنها في الغالب ما تعج بأجزاء صغيرة غير مترابطة تحفز على عمل إعادة الكتابة، بل أيضًا لأنها توفر جمهور قراء ومجتمعًا ممتدًا. ومع ذلك، كلما يكون للفندوم (مجال الهواة) بعدٌ دوليٌ، وكلما كانت اللغات التي يُكتب بها سرد الهواة عديدة كلما ظهرت الترجمة بوصفها عنصرًا أساسيًا لهذه الكتابة.

ومن ثمَّ هناك الكثير من الفندوم (مجالات الهواة) التي وُلدت حول الأعمال الإنجليزية، مثل إصدار الـ (بي بي سي) من «شيرلوك»، فهناك العديد من النصوص التي كتبت حوله ليس فقط باللغة الأصلية للمسلسل، ولكن أيضا باللغة الفرنسية، والإسبانية، والصينية ... وهذا يعني أن مدخل العمل الأول قد نشر إعلاميًا، وأنه قد مر بالفعل بالترجمة. ويمكن أيضًا أن يتم على مستويات مختلفة؛ لأنه بتزايد وعي الناس بأهمية اللغات، وعملية التمثيل ومشاكل

الدبلجة، فإن كثيراً من هؤلاء الناس الذين يشاهدون الأفلام في النسخة الأصلية، يستمرون في الكتابة في لغتهم الخاصة، والترجمة تأخذ حينئذ مكانها وليس قبل ولكن مباشرة خلال عمل الكتابة. وعلاوة على ذلك، فحتى الكتاب الناطقون بالإنجليزية يكون لديهم مشاكل في بعض الأحيان، على مستوى التلقي بوصفه إبداعًا لنص جديد، كما هو مبين في مسألة «البرطنة britpicking»، فكثير من مؤلفي سرد الهواة الأمريكيين يعملون على آثار أصلية إنجليزية أو قصص تجري في المملكة المتحدة، وبها صعوبات كبيرة في أن تبقى جديرة بالثقة، سواء على مستوى الكلمات وفصاحة العبارات التي يختارونها أوفي معالجتهم للشخصيات والأماكن.

وحيث يمكن تجاهل التناقضات من هذا النوع من قبل التوزيع الكبير؛ لأنها متكررة للغاية حتى يمكن التعرف عليها، وسوف يكون قراء سرد الهواة أكثر نقدًا. وحينئذ كثيراً ما يتحايل مبدعو المسلسل التليفزيوني على هذه المشكلة عن طريق الاستناد على السرد في ثقافتهم الأصلية. إن هذه الاستعادة الثقافية تُرى بشكل سيىء جدًا من خلال إعادة الكتابة «سرد الهواة»، ما لم ترد صراحة على أنها تناوبٌ كونيٌّ (Au)، أو تحويرٌ للأصل. كما أن عمليات البحث على الإنترنت لا يمكن أن توفر سوى معرفة محدودة، ويطالب كتّاب سرد الهواة الإنجليز بصبغة نصوصهم بالصبغة البريطانية من أجل القضاء على عدم الترابط، بأن يقوموا بعملية ترجمة من اللغة الأمريكية إلى اللغة الإنجليزية.

تجد الترجمة أيضًا موضعًا بعد فعل الكتابة، فعلى الرغم من أن سرد الهواة دوليٌّ، فإن كل لغة تحمل خصوصياتها. ووفقًا للغة الاصطلاحية، ومكان الكتابة، أو النشر تتنوع النصوص على نطاق واسع، مما يعني لبعض القراء ضرورة ترجمة هذه النصوص الجديدة. في الواقع، يختلف الكتّاب والموضوعات المستخدمة وفق اللغة، بل وفقًا لكل شيء مثل: أساليب الكتابة، والاقتران (زوج من الشخصيات)، وفي بعض الحالات الأماكن topoi. فما هو مكان عام، أو كليشيه في لغة ما، لن يكون كذلك بالضرورة في بلد آخر. والعمل الغامض حيث ينبغي أن تتصنع الشخصيات كونها زوجين يعتبر بمثابة مخططات في كتابات سرد الهواة البوليسية الإنجليزية، في حين أن هذا النمط من الصعب وجوده في فرنسا على سبيل المثال.

وبالمثل عدد من أنماط الحياة البديلة مثل «Dom/sub»(٤)، (تقريبًا ذات صلة بـ BDSM) والتي سوف نركز عليها في وقت لاحق في هذا العمل، وتكاد تكون منعدمة في سرد الهواة الفرنسي. وهذا هو موضوع ٣٥٢٤(٥)، من النصوص على موقع «publication Archive of our own». وبما أن العديد من الأعمال المستعادة في شكل سرد هواة من أصل أنجلوفوني فقد اختار العديد من الكتاب أيضًا اللجوء إلى تلك اللغة، أيًا كانت جنسيتهم، من أجل زيادة عدد القراء، أو للاقتراب من النص الذي يعيدون كتابته، وعدد كبير من القراء اتخذوا القرار نفسه، وحقيقة الأمر أن هذه الكتابة التي أخذت مكانها على شبكة الإنترنت تجعل الحدود القومية أمرًا عفا عليه الزمن.

بما أن الموضوعات والأساليب لم تظل هي نفسها، وفقًا للغة ومكان الكتابة، وأن بعض مجالات الهواة (الفندوم) الصغيرة تتوفر فقط في اللغة الإنجليزية، والمحدودة في اللغة الفرنسية سرعان ما تصبح مُختَزلة ومُحبطة. ومع ذلك، فإن ترجمة هذه الأعمال غير شائع، باعتبار أن الترجمة إشكالية، مثل كتابة سرد الهواة، فهي قبل كل شيء غير مهنية. الطابع الهاوي في هذا المجال مهم جدًا؛ لأنه يحدد إلى حد كبير موقف «المترجمين»، الذين لا يطرحون أنفسهم على هذا النحو. إنهم قراء، وفي الغالب ما يكونوا كُتاب، ولكن الترجمة ليست نشاطهم الرئيس أبدًا، فوضعية مترجم سرد الهواة غير

معترف بها. ذلك الذي يمرر هذه النصوص من لغة إلى أخرى هو مُيسر، أو مهرب، وقارئ عاشق يتمنى مشاركة قصة. في الواقع، إلى جانب الهواية واختفاء المكافأة المرتبطة في الغالب بأعمال الترجمة، نشهد تغييراً في منهج اختيار النصوص.

إذا ما اختار شخص ما ترجمة سرد هواة فذلك لأن القصة في المقام الأول لمسته، وأثرت فيه، ويريد أن ينقلها، وأن يعيد إنتاج المشاعر التي أحس بها عند قراءته؛ ولذلك ربما ليس من المستغرب أن العديد من الترجمات هي أقرب للاقتباس، وبعيدة للغاية في بعض الأحيان عن النص، فهي تنقل روحه أكثر من الكلمات، من دون هذا ينظر لذلك على أنه خيانة للعمل أو لصاحبه. إنه من الأسهل بكثير قبول إنشاء مسافة انفصال عن النص الأول منه عن نص سرد هواة بالفعل، وكما بيَّنَّا فهو إعادة إبداع لقصة أخرى، ومن ثم نتيجة لترجمات أخرى.

كاتب سرد الهواة عمومًا ليس غيورًا جدًا إزاء نصه، كما يبين ذلك وجود العديد من الأيدي في ممارسات الكتابة، فإنه لا يوجد هنا حقًا قلقٌ أخلاقي أو صعوبة في تقبل المرور من نص ما نحو عبارات أخرى، ومن ثم تفسيرات أخرى، على عكس ما يحدث في الشعر، فعقبات الترجمة هي عقبات الممارسات وليس الشعرية.

إن اللغة المستخدمة/الاصطلاحية -في كثير من الأحيان- تطرح مشكلة واضحة، فالأمر دائمًا معقد عند ترجمة لغة محكية، وأسوأ من ذلك عندما تكون اللغة مبتذلة. كيف تترجم إهانة؟ أيجب علينا أن نحافظ على مستوى العنف؟ الصورة المستخدمة؟ حيث إنه من الشائع بالنسبة لأي أمريكي أن ينطق جملة فيقحم فيها كلمة «اللعنة» ومشتقاتها بين كل كلمة، ثم أيجب احترام النص؟ والكلمات؟ وتجربة عبارة طافحة بـ«اللعنة»، «تبًا لك»، و«يالك من مقرف» بالمجازفة بالسخرية من الشخصية؟ أو السعي إلى جعل الأولوية للغضب المعرب عنه، مع مختارات من الشتائم؟ بما أن الأمر يتعلق بكتابة، أو على أية حال بلغة حديثة جدًا، ستفيض كتابات سرد الهواة باللغات الاصطلاحية، والعبارات الشعبية الخاصة بلغة كتابة النص، وفي الغالب ما تكون ترجمتها لغزًا حقيقيًا.

ولكن، قبل كل شيء، تأتي الصعوبات من حقيقة أن هذه الكتابة تستند في المقام الأول على خلق تواطؤ ومراجع مشتركة بين المؤلف والقارئ، استنادًا إلى الأثر الأصلي، العمل الأصلي. هذا لا يشمل فقط استعادة الشخصيات والمواقف، ولكن أيضًا، وخصوصًا إعادة استخدام جمل، ونماذج متماثلة، معروفة ومعترف بها من كل الفندوم، كما يهتف شيرلوك «الملل»، يدمدم جون «بعض الشيء ليس جيدًا»، دونوفان يصفه بالـ«الغريب»، أو أقل تكرارًا ولكن بالقدر نفسه رمزية، يهدد موريارتي «سوف أخلع قلبك منك».

المشكلة هي أن هذه العبارات، والتي تسمح للقارئ أن يتعرف على «فندوم شيرلوك»، والتي لا يتم التعرف عليها إلا في اللغة الإنجليزية لأولئك الذين شاهدوا المسلسل في نسخته الأصلية. لو ينبغي العمل على سرد هواة يحتوي على هذه الكلمات، فإنه يجب على المترجم محاولة إعادة خلق تواطؤ مع قرائه باستخدام الكلمات والعبارات التي اختارتها النسخة الفرنسية من هذه السلسلة، مع العلم أن تأثيرها سيكون بالضرورة أقل؛ نظرًا إلى أن كثيرًا من المشاهدين كان قد شاهد النسخة الأصلية مترجمة في الشريط.

يجد المترجم نفسه إذن مع عملين، ومن ثم لا بد أن يضع ذلك في حسبانه، وأن يكون وفيا لهما حتى ينتج نصه الجديد، يأخذ العمل المصدر تقريبًا أهمية أكثر من سرد الهواة المختار، ما يتطلب مهارات لغوية، بل أيضًا مفردات واقتباسات من الفندوم الذي تنتمي إليه النصوص. جودة سرد الهواة في حرصه على احترام شخصيات العمل الأصلي، حتى

(أو خاصة) عندما تكون منغمسة في وضع جديد: لا بد أن يسمع القارئ صوتهم، أحيانًا وبشكل حرفي في حالة إعادة كتابة أفلام أو مسلسلات تلفزيونية، ويجب أن يحترم، ويعاد استخدام طريقتهم في التحدث، وعاداتهم اللغوية، وتعابيرهم وإيقاعاتهم الصوتية، في حالة المرور إلى لغة أخرى غير تلك التي كتب بها العمل الأصلي. يجب، إذن، إعادة خلق هذه الألفة مع القارئ، باستعادة طرق التحدث التي يعرفونها، طرق ترجمات العمل من خلال لغتهم: مرة أخرى على المترجم أن يولي القدر نفسه من الاهتمام إلى الإصدار الفرنسي من سرد الهواة «شيرلوك» وهو يحاول النقل من الإنجليزية إلى الفرنسية.

الأمر بالنسبة له إعادة كتابة النص، لنقل الشخصيات من النسخة الإنجليزية إلى النسخة الفرنسية، وهو ما يعنيه من جانبه ألفة كبيرة مع شطري الفندوم الذي يحاول جمعهما. ومع ذلك، ويا للمفارقة!، تفقد اللغات تدريجيًا أهميتها: إنها الكلمات التي يعول عليها، وليست الحواجز الوطنية. المزيد والمزيد من النصوص تخلط اللغات، وذلك باستخدام بين أمور أخرى قدرة شخصية «شيرلوك هولمز» على التحدث بالفرنسية في قلب سرد هواة مكتوب باللغة الإنجليزية، كما هو الحال في« أتريدون؟» لـ ألبا نيكس، وذلك باستخدام إمكانيات الإنترنت لدمج الترجمة بالنص دون إبطاء القراءة «هنا بعمل كود html»[٦]، (في الصفحة كي تظهر النسخة الإنجليزية فوق الجملة المكتوبة باللغة الفرنسية عندما يحلق القارئ فوقها بالماوس).

ولذلك فالحريات المأخوذة من قبل مؤلفي سرد الهواة وحبهم لألعاب المراجع ولإعادات الكتابة تجعل من الترجمة مشروعًا معقدًا، بالقدر نفسه، بسبب الطابع الهاوي للمترجمين، ووضعية القارئ المتخصص والمؤلف الجديد المفروضة عليهم. وقد يتصور المرء أن إمكانات التكنولوجيات الجديدة والميديا العابرة حلفاء هذه الكتابة الدولية يجعلان الترجمة ضرورة مشتركة، كما يجعلاناها أيضًا تدريجيًا متقادمة، بما أن الفاعلين في هذه الكتابة لم يعودوا حقا، اليوم، على استعداد للرضى بلغة واحدة، حتى لو كان الأمر يتعلق باللغة الإنجليزية.

تصبح الكلمات دولية وفريدة من نوعها في الفندوم: بتطوير المفردات وطريقة التفكير الخاصة بها، هكذا وتدريجيًا تظهر لغة خاصة.

(ب) أصول هذه الكتابة: المقدمات والباكورات وتأويليتها المختلفة.

• التطوير المتاح من قبل التكنولوجيات الجديدة كما يبدو في ابتكار مفردات نوعية.

لم يولد سرد الهواة مع شبكة الإنترنت، لكنه يدين لها بشكله الحالي؛ لأنها من أتاح للفندوم أن يصبح المجتمع الدولي الذي هو عليه اليوم. إن ظهور مواقع الإنترنت، بل مجرد وجود رسائل البريد الإلكتروني كان إيذانًا بنهاية عزلة الهواة. أولئك الذين لم يكونوا على علم بوجود أشخاص آخرين مهتمين بالأثر الأصلي نفسه، يمكنهم الآن الدخول في اتصال معهم، أيًا كانت جنسيتهم، واكتشاف كمية من سرد الهواة وأعمال الهواة الآخرين بمجرد طرق عنوان بسيط في محرك البحث، فلم يعد هناك مشكلة الوجود في الفراغ.

أدت هذه الوسيلة الجديدة للوصول إلى أعمال، والتواصل بين المؤلفين والقراء إلى تطور سياقات الكتابة وفورية الحوار المتبادل، وكذلك التنمية الدولية للمجتمع - هذا ليس مقصورًا على فندوم واحد- المنعكسة من خلال ظهور لغة نوعية لذلك المجتمع، هذا الإبداع يدل على انفصال سرد الهواة إزاء الأشكال التقليدية للكتابات. الأمر لا يتعلق بشفرة سرية، ولا يتعلق بابتكار أسماء جديدة

لظواهر قائمة بالفعل؛ إنه يتعلق بتلبية نقص، وبفراغ معجمي. إن أشكالاً جديدة من الكتابة ظهرت -مع آليات جديدة- من أجل دعم هذه الظاهرة، وظواهر جديدة تنجم عن ذلك، وهي مازالت بحاجة إلى الاصطلاح.

بالطبع بعض هذه المصطلحات يرجع إلى الفترة غير الرقمية من سرد الهواة، فمن المسلَّم به عمومًا أن مصطلح سلاش (slash)، على سبيل المثال، الذي يشير إلى سرد هواة يدمج واحد أو أكثر رومانتيكية أو جنسية بين شخصين من الجنس نفسه، تأتي من الاختصار (K/S) المستخدم لوصف نص (أو مناقشة) يدور حول الزوجين «كيرك سبوك» في فندوم «ستار تريك».

هذا المصطلح كان يوجد بالفعل في فترة مجلات الهواة، وكانت تستخدمه دوائر الكتابة الأماكن الرئيسة لوجود الفندوم. ومع ذلك لا يبدو أن تطور هذا المصطلح من فندوم معين إلى المجتمع كله له ما يبرره فقط بواسطة أهمية هذا الزوج في نظر الهواة، فهناك نوعان من العقبات الرئيسة التي تعترض انتشار مصطلح من هذا النوع. قبل الإنترنت كان نادرًا ما ينتمي فرد ما إلى أكثر من فندوم واحد، ويرجع ذلك بشكل رئيس إلى عزلة معظمهم فيما بينهم، كذلك كان نقل كلمات جديدة بطيء إلى حد ما من فندوم إلى آخر، وبما أنه كانت قد تطورت بعض الأفكار بالتوازي انطلاقًا من مختلف الأعمال الأصلية (قرّاء كونان دويل لم يكن لينتظروا أن يكتشفوا «ستار تريك» ليهتموا بالعلاقة الغامضة بين «شيرلوك هولمز»، و«جون واطسون»، على سبيل المثال) يمكن أن نرى أسماء مختلفة تظهر للممارسة الكتابية نفسها، وخصوصًا عندما تجد مكانًا في لغات مختلفة.

هنا تلعب أهمية الإنترنت من خلال إنشاء فندوم، باعتباره مجتمعًا دوليًا مترابطًا، وازدهر هذا مع ظهور رسائل البريد الإلكتروني، والمنتديات، والمواقع الأرشيفية، والنشر، واندماج ممارسات الهواة المختلفة حول الأعمال الأصلية المختلفة، ومن خلال لغات مختلفة تم العثور على مجال الهواة بشكل بسيط (يمكن أن نقول متاح تقريبًا)، وهذا ينعكس في اللغة المستخدمة. والمفردات الجديدة لم تعد تقتصر على فندوم واحد، إنها معممة على نطاق واسع، بحيث لا تترجم تقريبًا، فقط تقتبس من لغة إلى آخرى.

على سبيل المثال، من خلال الافتتان بالنطق أو المصطلحات المستخدمة. الـ«AU Alternate «Universe - الكون البديل، يصبح «UA- Universe Alternatif»، وكأنه صوت للمصطلح الإنجليزي، ولكن معظم الكلمات تفقد فقط نطقها الأصلي، من هنا مفارقة ما، في موقع متعدد اللغات كما (Archive of Our Own)، فكتابة سرد الهواة مقدمة من خلال مصطلحات إنجليزية الأصل ونوعية في الفندوم وملخصة بلغة أخرى. لا يهم اللغة الاصطلاحية التي تم بها كتابة النص، فإن المفردات المختصة لا تزال هي نفسها. وبسبب الهيمنة المسبقة للغة الإنجليزية في هذا الشكل من أشكال الكتابة، وفي الاتصالات الدولية داخل الفندوم، فإننا نعرف الجذر اللغوي لمعظم الكلمات الجديدة، ولكن لا نستطيع أن نقول إنها تنتمي إليه. كي نستعيد قضية الترجمة المذكورة سابقًا يمكن أن نقدم هذه المفردة النوعية كلغة يتحدث بها بشكل رئيس على شبكة الإنترنت يكون متحدثوها الهواة.

في الواقع، أصبحت هذه المفردات ضرورية، ليس فقط لتسهيل المناقشات بين الفندوم، ولكن أيضًا لتلبية احتياجات تخصصية لنشر النصوص أو أعمال أخرى للهواة على الإنترنت. هنا حيث تتيح المعلومات النصية الشارحة -الملخصة، والمغطاة، والمنتمية إلى مجموعة معينة- للقارئ التعرف على طبيعة الكتاب قبل أن يفتحه، النص الشارح لسرد

الهواة كان في الأصل أقل من ذلك بكثير. باستثناء المنتديات المخصصة لفندوم واحد، كانت معظم مواقع الكتابة غير متخصصة؛ لذلك عليك أن تبدأ بتحديد العمل المعاد كتابته مع كل تقديم لسرد الهواة، على سبيل المثال يضاف إلى تحديات القارئ لتحديد سرد الهواة قضايا الأرشفة، والبحث في كل مواقع الإنترنت.

من السهل أن نفهم إلى أي درجة المعلومات المرتبطة بكل سرد هواة يجب أن تكون دقيقة ومقننة عندما نعلم أن هناك حاليا أكثر من (١٠٩٣٨٩٥) سرد هواة على موقع النشر الوحيد (Archive of Our Own). وتأخذ هذه المعلومات شكل عنوان، ملخص، بل وبشكل خاص (tags) إشعارات، أو كلمات رئيسة، تتيح وصف الفئات، والأشكال، والأجناس، والشخصيات، والفندوم المتضمنة في نص حتى تصنَّف، ولجعلها في متناول القارئ، ولتسهيل عمليات البحث بدقة أكثر.

فلنقر أولاً أنكم تبحثون عن كتابة سرد هواة مستوحاة من الاقتباس «شيرلوك بي بي سي» حول موضوع مراهقة «ليستراد» كعازف جيتار فاسق ربما، مما قاده بعد بسنوات للعزف مع «شيرلوك»، عندما قرر هذا الأخير قضاء ليلة في تعذيب كمانه، سوف يسمح لكم نظام الإشارات للبحث بدقة عن نوع هذا النص. لنتمكن من تصنيف فعّال، وجب علينا أن نقوم بعملية توحيد للمفردات. حتى لو بقي المجتمع حرًا للغاية؛ لأنه هاو، ستكون الاتصالات مسألة مهمة جدًا حتى نرى ظهور توافق في الآراء فيما يخص المعنى، واستخدام مصطلح معين مستدعى بالضرورة من خلال افتتاح هذه الكتابة بجمهور يتزايد عدده ومتنوع. وقد أسهم الإنترنت في ذلك بإتاحته تجمع فندوم مختلفة، ووضع منصات للكتابة والقراءة المفتوحة للجميع، حيث كل اللغات ممزوجة في تأسيس سرد هواة، كما هو قائم الآن، وكما شُيد حول مفردات معينة ومحددة.

• **تطور القواعد (من التقاطع إلى الاندماج).**

خاصية أخرى ينبغي أن توضع في الاعتبار لفهم البانوراما الحالية لتيار سرد الهواة، وهي عدم اكتماله. الأمر يتعلّق بكتابة بنيتها، بلا قواعد أكاديمية ومن ثمَّ خضوعها لمفاهيم مختلفة وفقا للمؤلفين، للعصور وللأماكن. هذه الظاهرة يمكن ملاحظتها عندما يحاول المرء تحديد عناصر سرد هواة «جيد»، وأكثر من ذلك تصنيفه في جنس أو فئة فرعية محددة. لا توجد هنا قواعد ثابتة، مجرد حكم القيمة في حد ذاته متغير، أسرع بكثير مما كان عليه في سياق الأدب المنشور. في الواقع القواعد تتغير باستمرار، على الرغم مما وصفه (شينا بف) في عام ٢٠٠٥ بوصفه تقاطعًا يتطابق اليوم مع مفهومين مختلفين: التقاطع والاندماج.

قد يبدو التفاوت رقيقًا جدًا، ففي كلتا الحالتين يتعلق الأمر بتقابل فندومين (أو أكثر) في داخل السرد نفسه. تقاطع يعني سرد هواة يأتي فيه عالَمان من أصول (canons) مختلفة يتعايشان في العالم الزمكاني السردي نفسه، والذي في الغالب ما يحدث من خلال مقابلة شخصياتهما. ليس بالضرورة الشخصيات الرئيسة، ولكن الحتمي أن كلا الأصلين يتعايش في المستوى نفسه تقريبًا، حتى أن الأساسيين الأصليين يمكن تمييزهما من قبل القارئ بوضوح.

على العكس من ذلك فإن الاندماج لا يؤدي إلى التعايش بين شخصيات الفندوم هذه، ولكن يدمج شخصيات الأول في النسيج السردي للآخر، بحيث تأخذ مكان الشخصيات الأصلية، على سبيل المثال. هذا هو ما يحدده شينا بف «سرد واحد في أسلوب مؤلف آخر»؛ حيث يتم دمج شخصيات الأثر الأصلي في العالم الزمكاني السردي للآخر، في عالمه، دون أي ذكر على الإطلاق للشخصيات التي ترتبط بها بشكل طبيعي. هذا هو الحال في «لا تحكم على كتاب من غلافه» لـ أركيا، فهو بمثابة اندماج بين

«شيرلوك» ورواية راي برادبري «فهرنهايت ٤٥١»، فقد تم تضمين شخصيات «شيرلوك» في النسيج السردي للرواية، بدائل الشخصيات الأصلية، ولم يُذكر«جي مونتاج» أبدًا، قصته غائبة عن السرد، المستعاد كونه فقط.

ومن المثير للاهتمام أن نرى منذ بضع سنوات هاتين المقولتين الفرعيتين تشكلان مقولة واحدة فقط، بينما اليوم يتوافقان مع مفاهيم لم يعد بالإمكان مزجها. لقد تطور هذا الجنس لدرجة إن كلمة واحدة تكفي للإشارة إلى اتحاد الأثار الأصلية، وهناك الآن ما يكفي من النصوص في إطار هذه الممارسة كي تكون متمايزة بشكل أكثر دقة، بالطريقة نفسها التي لم تعد مقبولة في المزج بين التاريخ البديل وفضاء الأوبرا، حتى ولو لفترة طويلة لم يكن قد تم فصل هاتين المقولتين عن بقية الخيال العلمي. ومع ذلك، ليس الوقت هو العامل الوحيد لتطور هذه القواعد: أماكن النشر وكذلك الفندوم تقدم كثيراً من إمكانات الاختلافات.

«القاعدة الأخيرة لكل ذلك هي»، و«العام الذي لم يكن أبدًا» تمت كتابتهما في أقل من ثلاث سنوات على حدة، على الموقع نفسه، وفضلاً عن ذلك، انطلاقًا من المقدمات المنطقية نفسها. تشير العديد من سرديات الهواة، في نصها الشارح، إلى صلتها بالموضوع نفسه المسمى «نهاية العالم» والوارد لدرجة معها يمكن أن نصفه تقريبًا بجنس أدبي. يشير المصطلح إلى النصوص التي تجد فيها الشخصيات نفسها في أوضاع عدة حيث البشر، كوكب الأرض أو حتى الكون على وشك الاختفاء، ومحاولة البقاء على قيد الحياة بعد كارثة تعتبر «مروعة»، مثل حرب نووية تترك الأرض قاحلة والحضارات مدمرة.

هذه الكارثة، في كثير من الأحيان غير مفهومة من قبل الشخصيات وغير مفسرة بشكل واقعي من قبل المؤلف، وتترك الكوكب في حالة أكثر أو أقل عدائية، حيث يناضل البشر من أجل البقاء على قيد الحياة، والأمر يتعلّق بالبحث عن الكيفية التي تتصرف بها هذه الشخصية أو تلك في هذا الموقف. هذا المخطط موجود في كثير من الفندوم، حتى عندما لا نجد لذلك أي دليل في الأساس (النص الأصلي)؛ لأنه يتيح دفع الشخصيات عبر صعوبات بالغة للتفكير خارج هذا السياق. في معظم الوقت، تركز القصص على نهاية العالم ومحاولات الأبطال البقاء على قيد الحياة في عالم معاد أو أي مأوى يمكن أن يصبح خطرًا جديدًا، ما بين المقابر الجماعية والدكتاتورية، من خلال وقائع مريرة، إلى حد ما، كلاسيكية من الخيال العلمي.

لا يتيح هذا الموضوع فقط العمل على شخصيات موجودة بالفعل من أجل محاولة أن نتخيل كيف، نظرًا لطبيعتها، تتصرف في هذا النوع من المواقف، بل أيضًا في عدد من الحالات العمل على في محاولة فهم، كيف يمكن للمجتمعات أن تنصلح بعد كوارث من هذا الحجم الكبير؟، في غالب الوقت جرعة جيدة من التشاؤم. تعرب إحدى شخصيات «القاعدة الأخيرة لكل ذلك هي» عن هذه الفكرة، على الرغم من أنها لم تقابل هذا النوع من المجتمع.

- قال دان: «الآخرون هم آخر شيء نحتاجه يا سام. سيفزعون لوهلة، ثم ستبدأ تساؤلاتهم المتوترة حول من هو المسؤول وكيف يجب أن يكون العالم الآن، سيبدأ صياحهم حول كيف أن الربَّ عاقب الإنسانية وكل هذا الكلام».
- «القاعدة الأخيرة لكل ذلك هي»، و«العام الذي لم يكن أبدًا».

مثالان لسرد الهواة المحددان من قبل مؤلفيهما، بوصفها قصص مروّعة بل ويُقدِّم فيهما رؤية غير نمطية، لا نقرأ فيهما عن كوارث، ولا انفجارات، ولا تدخل إلهيّ. ذات صباح يستيقظ شخصان ويكتشفان أنهما آخر الكائنات البشرية، لقد اختفى بقية البشر دون أن يتركوا أي أثر. الفكرة ليست

جديدة، لكنها تسير على عكس ما نتصور، فعندما نسمع عبارة القيامة أو نهاية العالم، أو فكرة اختفاء جنسنا البشري -بسبب أو بدون سبب- تناقض كلٍّ من المنطق وتراثنا، فربما تعطي المزيد من الاهتمام لاستئناف هذا المخطط. يلعب مؤلف «القاعدة الأخيرة لكل ذلك هي» أيضا بهذه الفكرة، بوضع هذا التناقض على لسان إحدى شخصياته.

لم تظهر بشائر أو نبوءات، ولا رايات ترفرف، ولا إعلانات نستراداموسـ(ية). لا لم يحدث، ألم أخبرك؟ لا دمار ولا فوضى، ولم يهجر أحد شيئًا في خضم الذعر العام. كان دليل نهاية العالم صادمًا؛ إذ لم يكن موجودًا من الأساس. لا سحب من الغبار، ولا بحار يغلي ماؤها. كل التجربة الإنسانية بكل حضاراتها تسمح بنهاية كل شيء في صورة معركة، أو كارثة على يد كيان أعلى منّا عقابًا للأبناء المارقين، أو نوعٍ ما من العدالة الفورية. لكن لم تسمح تلك التجربة الإنسانية في كل الأحوال بصمت مطبق وتام. كان المفترض أن تمضي الإنسانية إلى نهايتها وهي تركل وتصرخ في صخب، لا أن تفتح عينيها الإنسانية من النوم يومًا متلمسة الإفطار، ثم تمضي مبتعدة، بعد أن نسيت النور والتليفزيون.

انطلاقًا من ذلك إنه لمثير للاهتمام أن نرى كيف يمكن أن يختلف النصان في حين إنهما ينطلقان من الموقف الأول نفسه، وإعادة كتابة الاثنين بالباعث نفسه، ولكن بطريقة مختلفة تمامًا، مما يدل علي درجة تناسب كل فندوم مع مخطط ما وإعطائه معنى خاص. في « العام الذي لم يكن أبدًا»، يستيقظ كل من «جون واطسون»، و«شيرلوك هولمز» في صمت غير معتاد تمامًا بالنسبة للندنيين. (أو بالأحرى، جون يستيقظ، لأن شخصية شيرلوك من المعروف إنها تحتقر جسدها بوصفه فقط «وسيط نقل»، ولهذا لا ينام إلا نادرًا جدًا - سرد الهواة الجيد يعني احترام الخصائص السلوكية لشخصياته). بعد أن استكشاف المدينة والمناطق المحيطة بها، يدركان أن جميع البشر الآخرين قد اختفوا دون أثر. «القاعدة الأخيرة لكل ذلك هي» إعادة كتابة من قبل جيكيزتسو في أول موسمين من المسلسل التليفزيوني الأمريكي «الخارق»، (يشير المؤلف بأن لا نضع في الاعتبار الحلقات الأخيرة). يحكي المسلسل قصة أخوين، «دان»، و«سام» وينشستر، صيادي شياطين وغيرها من المخلوقات الخارقة للطبيعة في العالم المعاصر، حيث الوحش يوجد تحت السرير بالفعل، حتى لو معظم الناس يجهلون ذلك، ولكن في سردية الهواة هذه، عندما يصحو الأخوان في صباح أحد الأيام ليجدا أن الإنسانية فضت المخيم ليلا من دون سابق إنذار، ولن يجدا أي أثر لنشاط خارق يمكن أن يفسر هذا الاختفاء غير المقرر.

في كلتا الحالتين، فإن «كارثة» قد حدثت في صمت: وكل مؤلف اختار أن يحافظ على جهل القراء وكذلك الشخصيات، ربما للمشاركة على نحو أفضل في حالة سوء التفاهم بينهما.

لن يسير هذا الطموح ليقدم سردًا بصيغة الشخص الأول، والتي قد تربطنا أكثر بالوضع؛ وذلك لأن بالنسبة لهذا النوع من الكتابة، جعل أحد الشخصيات راويًا (راويًا داخليًا) intradiegetic صعبًا وفي الغالب غير مقبول. في الواقع، أن نقدم بأمانة شخصية ما أنشئت من قبل عادة ما يكون الأمر أكثر تعقيدا للغاية، وخصوصًا عندما يكون العمل المعاد كتابته مسلسلاً تليفزيونيًا، وعادة ما يقدم تبئيرًا خارجيًا.

ولكل هذا يتناوب جيكيزتسو -بما أن تحليلات العواطف تقوم بتبئير داخلي- بين «دان» و«سام»، أو يركز بشكل أساس على «جون»، لكن دون أن يمنحنا أكثر من المعلومات الموجودة، ودون أن يقدم لنا أبدًا أي تفسير للوضع. التشابه الأخير بين هذين النصين هي العلاقة التي سوف تنعقد بين كل زوج من الشخصيات، لأن كلا منهما ينتمي إلى «السلاش»، وهو نوع سوف نناقشه في وقت لاحق،

معلنا أن أي قصة حب ستقوم بين رجلين، دون وجود النساء من أجل تمثيل الأميرة في خطر. في «القاعدة الأخيرة لكل ذلك هي» هذه التفصيلة كاشفة عن استحالة دراسة سرد الهواة من منظور بنيوي دون النظر في نصوص أخرى من الفندوم، فقد نعتقد أن عملية وجود شقيقين في علاقة عاطفية وجنسية تدل إلى أي مدى لم تعد المجتمعات البشرية سارية المفعول، يختفي تابو المخالطة الجنسية للأقارب مع الجنس البشري، بما إنه لن يكون هناك تابوهات بلا ثقافة ...

ولكن هذا التفسير غير صحيح سوى لبعض الوقت؛ لأن هذا النوع من العلاقة في الحقيقة موجود بشكل شائع في الفندوم الخارق، أو على الأقل كان ذلك في أول موسمين (نتحدث عن «wincest»[٧]، الحرف «w» يحيل لاسم عائلة دان وسام). وبالإضافة إلى هذه الخصائص المشتركة، ينبغي أن نلاحظ خصوصًا كيف يختلف النصان في معالجة سبب اختفاء الإنسانية.

مخلصان لهذه السلسلة، يسعى «دان» و«سام» في المقام الأول إلى البقاء على قيد الحياة، والحركة. لأنهما عاشا دائمًا على الطرق، وسوف يذرعان جزءًا كبيرًا من الولايات المتحدة قبل قبول الحقائق والبحث عن مكان لإعادة بناء حياة، لأنهما تعلما منذ كانا طفلين أن يتكيفا وأن يستعيدا كل شيء من الصفر؛ لذا يركز النص -إلى حد كبير- على وسائلهما للبقاء على قيد الحياة، مع تأملات برجماتية جدًا حول الأماكن التي ينبغي تجنبها، ووسائل الحفاظ على راحة ما ... وعلى الجانب الآخر، ومرة أخرى في اتفاق مع العمل الأصلي، سوف يبقى جون وشيرلوك في لندن (نعرف إلى أي درجة يكره شيرلوك مغادرة المدينة) في 221B شارع بيكر، كما أن جعلهما يتركان هذه الشقة الرمزية تمامًا يكاد يكون من المستحيل، وسوف يتخليان عن سلوك الإخوة «وينشستر» من أجل تأمل «شيرلوك»، وتقبل «جون». هذا النص الثاني من سرد الهواة أكثر تركيزًا على المشاعر، ويسعى النص لخلق جو أكثر منه خلق خط سرديًا: نحن أقرب ما نكون إلى مشهد، تقريبًا ميكرو سرد، شكل شائع جدًا في هذا النوع من الكتابة، ونوع من المشهد المقطوع الذي من شأنه لا يؤثر (تقريبًا) على الأثر الأساسي بأن يندمج معه من دون التناقض معه. نهاية هذا النص مختلفة تمامًا، حتى لو اعترف «دان» بإمكانية ذلك في «القاعدة الأخيرة لكل ذلك هي»، قائلا: «إذا كان الجميع يمكن أن يختفوا تمامًا هكذا، وليس هناك سبب، أنهم لا يستطيعون مجرد الرجوع إلى المكان. وكان العام الذي لم يكن أبدًا»، بما يستكمل إعادة ظهور الإنسانية، دون مزيد من التوضيح، وكان في ذلك الحين العنوان منطقيًا، صدى لحلقة من المسلسل التليفزيوني «الطبيب من»، لأنه باستثناء «جون» و«شيرلوك» كل الكوكب ينسى ما حدث خلال العام المنصرم، يستعيد وجوده كما لو لم تكن مضت ثانية، وكأن الاختفاء لم يحدث، مع هذه النهاية نرى بالفعل أن ما يثير المؤلف هو رد فعل الشخصيات، إلى حد ما كوسيلة لدراستها في جلسة مغلقة، دون مزيد من التفاعل، في موقف متطرف.

وإن تعارُض هذين النموذجين من سرد الهواة يتيح أن نرى أنه عندما يستعيد العديد من الفندوم الباعث نفسه فإنها توفقه بشكل واقعي، وتعيد كتابته وفقًا لصيغ متنوعة جدًا، ومفاهيم مختلفة. كما أن المخطط لن يكون دائمًا شعبيًا أيضًا وفقًا للفندوم: هناك القليل من النصوص المروعة في «شيرلوك»، على سبيل المثال؛ ربما لأن هذه المواقف صعبة الشرح وتنظيرها علميًا - وفي هذه الحالة المنطق هو سمة أساسية من سمات شخصية «شيرلوك هولمز»، وبالتالي، للفندوم التي تمثله - أو لأن هذه المواقف تجلب القليل من الاهتمام في تطور طابعها نظرًا لميلها للذبول بشكل لا رجعة فيه، عندما لا يوجد أي مبحث لحلها. بدلاً من ذلك، أصبحت نهاية

العالم أثرا أساسيًا في مسلسل «الخارق» منذ موسمه الرابع، متخذًا شكلاً أكثر خصوصية حتى من ذلك الذي قدمناها هنا.

السعي لتسليط الضوء على قواعد ومقولات سرد الهواة ليس كاشفًا إلا لما تقوله لنا هذه القواعد في وقت محدد حول مفاهيم الكتابة التي تفضي إليها. من خلال تأثير الوسائط والأذواق، يمكن أن تصبح بعض القواعد حاضرة جدًا لبضعة أشهر، وسوف تظهر فجأة مجموعة مختارة من سرد الهواة تعالج نهاية العالم، على سبيل المثال، ثم يسئم القراء كمؤلف، ثم نص شعبي يطلق موجة كتابة جديدة حول مخطط آخر، هذا التطور هو أسرع بكثير مما هو عليه في النشر التقليدي بفضل فورية المنشورات، والتعليقات التي تحققت بفضل استخدام شبكة الإنترنت: يمكن للقارئ أن يبحث بسهولة وبدقة عن نوع النصوص التي يرغب في قراءتها، بل والمطالبة بها إذا لم يتمكن من العثور على موضوع رغباته.

• **أشكال جديدة من المشاركة والقراءة**

العنصر الأخير المميز لتطور سرد الهواة على شبكة الإنترنت: نرى تطور أشكال جديدة للكتابة والمشاركة والقراءة، ودائمًا من خلال منطق انتهاك قداسة النص وكذلك مؤلفه. في الواقع، لم يكتسب العديد من أشكال هذه الكتابة انطلاقته إلا من خلال المحو المطرد للمسافة بين المبدع والقارئ التي أتاحها الويب. بجعله في متناول الجميع، يفقد النص بعضًا من قدسيته، وخاصة بالتوقف عن اعتباره ملكية لمؤلف واحد: من الممكن عادة التعامل معه مثل أي وثيقة رقمية، بنسخه، وقصه ولصقه، ونقله، وتحميله، والتعليق عليه...

في حين أن بعض الكتاب -وبالتبعية بعض المواقع - يسعون إلى حماية النصوص من خلال نشرها مع رمز يمنع أي تحميل أو نسخ، على النقيض، يسعى المعظم إلى تسهيل هذا التحميل من خلال تقديم، على سبيل المثال، نسخ PDF كما يفعل موقع (archive of our own)، والذي يقدم مجانًا وفي أربعة أشكال مختلفة كل المحتوى الموجود به.

فضلاً عن أن الكتاب والقراء يشاركون مواقع الإنترنت نفسها، لديهم الحالة نفسها، ويتفاعلون باستمرار، دون إرجاء أو هيراركية. جميع منصات النشر تضع -على سبيل المثال- نظامًا للآراء والتعليقات، مما يسمح للجمهور بنشر التعليقات مباشرة بعد النص، على مرأى من الجميع، بطريقة التعليق في هامش المخطوطة، مع الفارق أن الكاتب يمكن قراءته والرد بالطريقة نفسها، وفي الغالب ما يطلب من قرائه آراءهم من خلال هذا الجدل حول الطريقة التي ينبغي بها أن تدور تتمة القصة. يُظهر النص، إذن، وحدات بناء، تعدل من قبل انتقادات القراء بطريقة أكثر مباشرة ووضوحًا مما في الأدب التقليدي، كاتب سرد الهواة ليس مستودعًا للمعرفة، لواقعية عمله: أنه يقدم ويمكن أن يختار ويؤلف وفق رغبات جمهوره بطريقة فورية تقريبًا.

هذه الظاهرة بناء على ذلك أكثر تجليًا من بعض أشكال سرد الهواة التي لا تولد مع كاتب ولكن مع قارئ. هذا هو الحال بالنسبة إلى التعليقات الفورية (prompts): شخص ما يقترح فكرة نص سرد هواة، في شكل طلب أو تحدٍّ، على نحو أكثر أو أقل تفصيلا حسب الاقتضاء، وفي الغالب بطريقة الاسم المجهول، وسوف يكتب نص سرد الهواة من قبل شخص آخر.

في بعض الحالات، يتم إرسال التعليق الفوري مباشرة إلى كاتب، كما لو أنه طلب (بدون قضية المال مرة أخرى هنا)، ولكن في الغالب تبقى على موقع اجتماعي مثل (Live Journal) ويمكن لأي شخص أن يختار أن يملأه. يعمل المؤلف في جميع الحالات انطلاقا من فكرة ليست فكرته، وفي الغالب على سيناريو بالكامل لا ينبع منه: فهو بطريقة أو بأخرى ليس المؤلف الوحيد، وبعد أن يضع القارئ هذا التعليق/ الطلب الفوري بقدر ما يعلن المسؤولية.

هذه المشاركة لوظيفة المؤلف -بمعنى المبدع والمالك للنص في آن- توجد أيضًا في كتابة عديدة الأيدي، إنها حالة (RP) على سبيل المثال، أو (role play) (في هذا الشكل من الكتابة يتعاون العديد من الكتاب لكتابة قصة، كل يعبر عن شخصية مختلفة)، أو مع صعود دور القارئ التجريبي. وهذا الأخير هو قارئ يختاره المؤلف لإعادة قراءة وتدقيق نصه، ليس فقط على مستوى الشكل - الهجاء والنحو والطباعة - بطريقة تضاهي المراجع في دار نشر، ولكن أيضًا على مستوى العمق، بانتقاد التماسك والكتابة والشخصيات، والمصداقية، مثل ناشر أو وكيل، ثم يعاد في بعض الأحيان كتابة أجزاء كاملة من القصة، كمؤلف ثان، ولكن دائمًا من وجهة نظر متلقي القصة، دون محاولة الاستيلاء على النص حتى عندما يعدله.

يمكن للقارئ أن يجعل من نفسه بسهولة مبدعًا، أو يؤثر في القصة من الخارج، ولا يمكن لكاتب أن يدعي الامتلاك الكامل لنص فريد ومنتهي. ويشارك في المسئولية عن النص كيانات عدة، لها أدوار متميزة من الإبداع والتلقي، بل يثبتون إمكانية قابلية التبديل ولا ينقلون الدلالات الهيراركية الموجودة في كثير من الأحيان في النسخة الورقية. وهذه هي كل العلاقات بين المؤلفين والقراء التي تتغير بشكل خفي، وتجري على قدم المساواة، فللقارئ الآن الكثير من السلطة على النصوص كما منتجيها؛ لأن كل قراءة هي الآن فاعلة. وينعكس هذا التغيير من جهة أخرى حتى خارج الفندوم، من خلال التفاعلات بين مبدعي الأعمال الأصلية ومعجبيهم. تتحول تدريجيًّا عندما يصبحون مؤلفين، يتوقف الهواة عن تقديس المبدعين ويأتون لرؤية النصوص (سواء الكتب والأفلام ...) ليست بوصفها مثالية، كاملة، ومثبّتة في تفسير وحيد ممكن، ولكن غير مكتملة، وقابلة دائمًا للنقد وللاستكمال، أو على الأقل منفتحة على الإضافة والتجريب.

الهوامش

* نُشر النص الأصلي لهذه الترجمة باللغة الفرنسية، كجزءٍ من كتاب عنوانه:
Aliette Gabas : من تأليف ، Fanfiction: de la transfiction inter-artistique à l'effacement de la figure de l'auteur
وقد صدر الكتاب عن: «hal archives-ouvertse»، في سبتمبر ٢٠١٤ .

تعليقات المترجم

١- انحراف في السلوك أو الميل الجنسي.
٢- فكر، سلوك، أسلوب ينتقل من شخص إلى آخر داخل الثقافة؛ هي بمثابة وحدة لنقل الأفكار.
٣- الجزء الأول من هذا العمل.
٤- موقع Dominance and submission.
٥- عدد نصوص الفانفكشن (fanfiction)، المستخدمة التاج (dom/ sub)، (tag).
٦- اختصار لغة ترميز النص التشعبي Hyper Text Markup Language.
٧- حرف الـ(w) هو الحرف الأول من اسم عائلتهما وبقية المقطع يشير إلى لفظة المخالطة الجنسية بين الأقارب أو زنا المحارم.

شعـــرية الأشيـــاء
في شعر مريد البرغوثي

أحمد عبدالحي*

لم يول الشاعر العربي القديم «الأشياء» عامةً، والأشياء الجامدة خاصة العناية الكافية؛ ربما لأن دورانه في فلك الكبار صوّر له أن هذه الأشياء من التفاهة بحيث لا تستحق أن تكون موضوعًا شعريًا. ولسنا بصدد تقصّي الأسباب، غير أن التفات الشاعر إلى أهمية هذه الأشياء سيقترن بتطور الحساسية الشعرية، وتغيير مفهوم الشعر، ولقد كانت المدرسة الرومانسية بمثابة الانعطافة الأولى في مجرى الشعر العربي؛ إذ هي التي كسرت الفقرة الأولى من عمود هذا الشعر ليستجيب لمتطلبات اللحظة الراهنة. ولم يكن غريبًا في ظل هذه الحساسية أن يفطن الشاعر الرومانسي إلى هامشية «الأشياء» في الشعر القديم، وإلى التناول السطحي لها. وهذا ما يؤكده أبو القاسم الشابي - أحد أبرز شعراء مدرسة أبوللو- بقوله: «إن الروح العربية - كما تعلن عن نفسها في الشعر القديم - حسية لا تنظر إلى الأشياء كما تنظر إليها الروح الغربية في عمق وتؤدة وسكون .. فهي لا تنفذ إلى جوهر الأشياء وصميم الحقائق، وإنما همها أن تنصرف إلى الشكل واللون والقالب، أو ما هو إلى ظواهر الأشياء أدنى من دخائلها»[١].

ويشير صلاح فضل إلى تداخل كلام الشابي السابق مع كلام العقاد في معرض نقده لـ شوقي[٢]، وذلك في بيان العقاد الشهير الذي استهله بقوله: «اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر هو من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعدّدها ويحصي أشكالها وألوانها...»[٣].

هذان النصان اللذان تزامنا في عشرينيات القرن الماضي، أولهما في بداية العقد من قِبَل ناقد[٤]، وثانيهما في نهايته من قبل شاعر، يؤكدان الوعي بأهمية الأشياء وبالخسارة التي تلحق الشعر حين يعجز عن النفاذ إلى جوهرها. ولقد تجاوز العقاد في هذا الصدد التنظير النقدي إلى التعبير الشعري حين أولى الأشياء الصغيرة عنايته لا سيما في ديوان «عابر سبيل»، الذي يدل عنوانه على هذا التحول في النظر إلى الأشياء، ونراه يضم قصائد مثل «واجهات الدكاكين- سلع الدكاكين- الفنادق- قطار عابر- المنازل- بيت يتكلم- معرض البيت..»[٥]. وإيمان العقاد بضرورة هذا التحول جعله يحرص على دعم هذه التجارب العملية بالأفكار النظرية التي لاحظنا أنها تؤطر الديوان الأخير بداية ونهاية في دلالة

* أستاذ الأدب والنقد، كلية الآداب، جامعة دمياط، مصر.

تؤكد ضرورة لفت النظر إلى أهمية التوجه الشعري الجديد الذي يحتفي بـ«الأشياء».

في البداية يكتب العقاد تحت عنوان «الموضوعات الشعرية» لافتًا النظر إلى شعرية الأشياء قائلا: «إن إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة ويبث فيه الروح، ويجعله معنىً «شعريًا» تهتز له النفس، أو معنى زريًا تصدف عنه الأنظار.. وكل شيء فيه شعر إذا كانت فيه حياة، أو كان فينا نحوه شعور»(٦).

يُخرج العقاد هنا الأشياء المادية من إطار ماديتها، ويمزج أدوات المعيشة اليومية بشعوره فتغمر وجدانه وتدخل في علاقات حسية ووجدانية جديدة، ومن ثم فإن «عابر السبيل» يستطيع أن يرى شعرًا في كل مكان: «في البيت الذي يسكنه، وفي الطريق الذي يعبره.. وفي الدكاكين المعروضة، وفي السيارة التي تحسب من أدوات المعيشة اليومية ولا تحسب من دواعي الفن والتخيل؛ لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية»(٧). ويذهب العقاد أبعد من ذلك حين يرى أن العناية بالأشياء ليست فقط إنقاذًا للفن، ولكنها أيضا إنقاذ للفنان وللإنسان، «فإننا إذا تعودنا العناية بالأشياء وجدنا فيها ما يستحق العناية وينفض عن النفس، تلك التفاهة التي غلبت على الحياة وعلى الشعر والفن»(٨).

ويعود العقاد ليؤكد هذا التصور الشعري في نهاية الديوان أيضا وذلك من خلال اختزال الديوان في «فكرة» يكتبها تحت عنوان «فكرة الديوان» ليؤكد فيها ما سبق أن أشار إليه في المقدمة من أن الحياة تحتشد بالمشاهد التي تنتظر الفنان الذي يخلع عليها مظاهر الحياة(٩).

لكن يلاحظ أن قصائد العقاد اللافتة في ديوان «عابر سبيل» لم تصل في مستواها الشعري إلى مستوى تصوره النظري للشعر. نعم هو ينطلق في هذه التجارب من «أشياء محددة وبسيطة»، لكنه ينتهي بها إلى درجة من التعميم الذي يفقدها حيويتها، وإلى درجة من التسطيح الذي يخل بشعريتها(١٠)، لكن يظل للعقاد الفضل في توسيع مجرى «الأشياء» الضيق على خريطة الشعر العربي.

وتتوالى بعد ذلك المشاهد الشعرية، ويتمكن رواد مدرسة الشعر الحر من كسر الفقرة الثانية في عمود الشعر؛ وذلك حين تخففوا من بعض الالتزامات الشكلية، في مقابل التزام أهم وأعمق فرضه الشاعر على نفسه انحيازًا لقضايا الإنسان التي لا تنفصل عن قضايا الفن، وكأن الشاعر يتخفف من بعض التزامات الفن خدمة للفن وارتفاعًا بشأن الإنسان الذي يُقدَّم إليه هذا الفن.

ومن الطبيعي أن يقود الانشغال بالشأن الإنساني الشاعر إلى تبنّي قضايا المهمشين والبسطاء الذي ينتمي إليهم في الأغلب الأعم. وفي كلتا الحالتين تبدأ المنمنمات الإنسانية في التسرب إلى نسغ الشعر عبر لغة عادية، تتناثر فيها الأشياء، كتلك التي بدت في ديوان صلاح عبد الصبور الأول «الناس في بلادي»، عندما قدّم لبعض الشخصيات مثل «زهران» وغيره من المهمشين.

ويلفت النظر أن شاعرًا كبيرًا مثل «نزار قباني» كانت له تجربته المهمة في استثمار طاقة الأشياء، والفتافيت منها على وجه الخصوص، غير أن تجربته في هذا المجال لم يكن لها امتداداتها المهمة، وظلت محصورة في إطار مبدعها، الذي بدا كما لو كان مؤسسة شعرية مستقلة بذاتها، ومجرد مرور عابر لدواوين نزار يوقفنا على أهمية الأشياء عامة، والأشياء الصغرى خاصة؛ إذ الأشياء هي التي تشكل الجانب الأكبر من قاموس الشاعر، وهي بالتالي التي تعكس دلالتها في فضاء الدواوين، فبها يسعد الإنسان وبها أيضا يتعذب. وها هي الحبيبة تتعذب - بعد أن هجرها محبوبها - بما خلفه لها من أشياء تستثير ذكرياتها:

رباه.. أشياؤه الصغرى تعذبني
فكيف أنجو من الأشياء رباه؟

هنا جريدته في الركن مهملة
هنا كتابٌ معا كنا قرأناه
على المقاعد بعض من سجائره
وفي الزوايا بقايا من بقاياه
مالي أحدق في المرآة أسألها
بأيّ ثوب من الأثواب ألقاه[11]

أن تدخل «الأشياء» لتصبح عنصرًا فاعلاً ضمن مكونات لغة الشعر الحر ليس خاصًا بـ صلاح عبدالصبور أو نزار قباني؛ ذلك أن أفق الحساسية الجديدة ظلل الجميع مع تباين درجات الاستجابة بالطبع. وتزداد أهمية الأشياء لدى شعراء الحقبة الأخيرة من القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين، وتتفاوت لديهم القدرة على القبض على شعرية الشيء من موجة شعرية إلى أخرى، بل من شاعر إلى آخر، غير أن الطابع العام الذي يجمع بين شعراء هذه الفترة في التعامل مع الأشياء هو تجريدها من شعريتها، بسبب الذهنية الطاغية التي جاءت وليدة استحلاب الرؤى الداخلية، والاستسلام للتداعيات الفكرية، مما أوهن الخيوط التي تربط الشعر بالحياة، وانطفأت جذوة الشعرية من الأشياء على الرغم من الحضور المكثف لها. ولعل هذا هو ما جعل محمود أمين العالم يتوجه إلى شعراء هذه الفترة قائلاً: «إن المقول الذهني، الزخرفي يغلب على المعيش الحي النابض في شعركم. إن شعر الفكر المجرد يغلب على فكر الشعر الحي، إن شعر الشعر يغلب على شعر الحياة فيكاد يقتل حياة الشعر في شعركم، لا تصوغوا ثقافتكم شعرا، وإنما اجعلوا ثقافتكم عمقًا للخبرة الشعرية»[12].

مقدمة

تفرض الحالة الفلسطينية نفسها علينا بإلحاح، وبخاصة في الظرف التاريخي الذي نحياه، حيث دخلت في منعطفات وتشابكات بالغة التعقيد، ومن منا لا يشعر أنه مسئول – بشكل ما – عما يحدث الآن على أرض فلسطين، ومن منا يستطيع أن يحيا حياته بشكل طبيعي، وهو يرى شعبًا بكامله تحيا أعمار أجياله كلها في ظروف استثنائية؟! لقد تحولت الحالة الفلسطينية برمتها إلى حالة استثنائية في هذا الكون، ومن ثم فإن مقاربة هذه الحالة شعريا قد تكون تعويضًا عن العجز عن مواجهتها واقعيًا، وما يهمنا من ذلك هو أن استثنائية الحالة قد أنتجت شعرية استثنائية أيضًا، وهي شعرية تنطوي على قدر بالغ من المراوغة والرهافة، بحيث تغري الناقد بمقاربتها والتعرف على أبعادها؛ ولأن هذه الحالة اكتسبت حضورًا حيًا بفعل الدراما اليومية التي فرضت نفسها على جميع حواسنا، فإن مقاربتها تتيح للمتلقي التعرف على نفسه من خلالها، لا سيما أن الزمنين: زمن المتلقي، وزمن القصيدة يتطابقان.

في مثل هذا الشعر لا أحد يستطيع أن يزيح العالم الخارجي بمنأىً عنه، وذلك على الرغم من أنه يتشكل قوامًا متفردًا بمعطياته الفنية، وليس بما يحمل من مضامين وأفكار تتردد في فضاء خطابات عديدة مبتذلة.

نقرأ واقعنا إذ نقرأ الشاعر، لكن إذا كان الواقع قد أمسى بالغ الفجاجة، فإن الأعمال الإبداعية التي تحول هذا الواقع إلى شعر هي وحدها التي تجد سبيلها مفتوحا إلى نفوسنا بعد أن مللنا لغة المراسلين الكالحة، وصور الكاميرات البشعة.

تتحول عين الشاعر إلى «كاميرا» من نوع آخر، تلتقط الواقعي المبتذل وتحوله إلى لوحات ومشاهد، ونصبح بإزاء نمط شعري فريد، ولئن كان الشعر بعامة – على الرغم من تعدد مدارسه، وتنوع اتجاهاته – لم ينفصل عن مدار الواقع، بل ظل مشغولاً بأسئلته، فإن الشعر الذي هو إفراز للحالة الفلسطينية سيكون أولى بالارتباط بهذا الواقع.

شعر الحالة الفلسطينية محفوف بمخاطر كثيرة، أهمها عرضته للوقوع في فخاخ الشعارات

والينبغيات والإدانات، التي تلف وتدور في دوائر تضيق وتتسع ولا تنتهي، ومن ثم فإنه إذا ما انخرط في التيار السائد سيسقط. ولكي يؤدي دوره بوصفه شاعرًا عليه أن يتوقف، وأن يتوحد، وأن يدير ظهره للمشهد الجنائزي اليومي، ليتأمل الجنازة الثاوية في وجدانه، وليجيد الإصغاء لنبضاتها.

من خلال استقراء شعر الشاعر الفلسطيني مريد البرغوثي لوحظ أنه يرتكز على توظيف الأشياء، تلك التي تُعد بمثابة المادة الخام التي يلتقطها الشاعر ليلقي عليها بظلال شعريته بعد أن تدخل في دورة جديدة يعاد فيها إنتاجها؛ «ذلك أن الأشياء ليست كما يقدمها لنا العلم بمناهجه الموضوعية ورؤاه التجريبية، كائنات جامدة أو صماء، فهي تعيش، وتحيا، وتتشكل، وتتلون، وتختلج، وتنبض، وتعبق وفقًا لما تدخل فيه من علاقات حسية أو وجدانية مع المبدع الذي يستلهمها وينطقها بما يريد ويرغب»(١٣).

الأشياء تفقد شيئيتها بعد أن تصبح جزءًا من النسيج الإنساني، ليست الأشياء قبل أن يعرفها الإنسان هي هي بعد أن عرفها. والفرق في الحالتين كالفرق بين العدم والوجود، فالأشياء لا وجود لها ولا قيمة بدون المعنى الذي يخلعه الإنسان عليها، وبدون المشاعر التي يلونها بها وبدون الأحاسيس التي ينفخ بها في روحها، وكما يقول حسن حنفي: «الأشياء قبل أن يدخل الإنسان معها في علاقات ليست أشياء، بل عالم المادة الأولى، ملاء أشبه بالخلاء، وجود أقرب إلى العدم»(١٤).

ولئن كانت تجربة الشاعر قد استثمرت الطاقة الكامنة في الكائنات كافة، من جماد ونبات وحيوان وإنسان، فإن توظيف الأشياء الجامدة يتميز بأمرين: أولهما نسبة الاستخدام الأوسع، وثانيهما كيفية الاستخدام الأعمق؛ ذلك أن الشاعر يرتكز في تشكيل مقطوعاته وقصائده على الأشياء الجامدة بالدرجة الأولى، والأهم هو أن توظيفه لهذه الأشياء قد ارتفع بمستوى شاعريته؛ تلك التي لم تصل إلى مستواها الذي بلغته إلا من خلال توظيف هذه الأشياء.

إن ممارسة الأشياء لدورها في التجارب الشعرية مرهون بأمرين: أولهما وعي الشاعر بأن «الأشياء الصغيرة يمكن أن تشكل التجارب الكبيرة»(١٥)، وثانيهما قدرة الشاعر على مزج هذه الأشياء بوجدانه، وتدويرها في نفسه، بحيث تصبح قابلة للتطويع، ومن ثم للدخول في علاقات جديدة.

ولما كان نص مريد البرغوثي ينطوي على خصائصه النوعية ومقوماته الفنية التي تحقق «شعريته»، فقد آثرنا هنا أن نركز على شعرية هذا النص وكفاءته في تأديب الحياة؛ «أي تحويلها لمادة أدبية مثيرة للفهم ومثرية للذوق، على اعتبار أن فن الأدب في جوهره إضاءة للوجود بنور الوعي، وإنضاج للحياة على نار المعاناة الخلاقة»(١٦).

غير أن شعرية مريد لا تنفصل عن الأشياء؛ إذ بها تتعلق، ومنها تنطلق وهذا ما يؤكد ما قيل من أن «الشعرية تكمن في الأشياء، وعلى الشعر أن يفجر إمكانات الشعرية فيها وقت تخلق القصيدة.. فالمبدع يحاول أن يحل في أشيائه وعناصره البسيطة الساذجة، ليكتشف فيها شعريتها»(١٧).

شيوع الأشياء الجامدة بدرجة لافتة في تجربة الشاعر، ثم تكرار عناصر بعينها في حقول دلالية مائزة، ثم تفعيل هذه الأشياء لتمارس دورها من خلال ما تعقده من صلات بين العناصر التعبيرية الأخرى، وما يستتبع ذلك من تأثير في المتلقي، كل هذا يجعل من الدراسة الأسلوبية منهجًا مناسبًا لضبط هذه التجربة، لا سيما أن مفهوم علم الأسلوب يكاد يتبلور عندما ذهب إليه «بالي» من أنه «يتمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيًا على المستمع أو القارئ، أما مهمته فهي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية»(١٨).

ولئن كانت الدراسة الأسلوبية تعتمد في مرحلة أولى على رصد الصيغ اللغوية التي يرتكز عليها الأديب بدرجة لافتة، فإن الأمر يتطلب تجاوز نسبة شيوع هذه الصيغ - والتي قد تكون خادعة في بعض الأحيان - إلى الدلالة التي تشكل موقفًا محددًا. إن «مفهوم الظاهرة في علم الأسلوب يشير إلى الملمح التعبيري البارز الذي يؤدي وظيفة دلالية تفوق مجرد دوره اللغوي، ويقتضي هذا أن يكون للملمح نسبة ورود عالية في النص تجعله يتميز عن نظائره في المستوى والموقف، وأن يساعدنا رصده على فك شفرة النص وإدراك كيفية أدائه لدلالته»[١٩].

وإذا كانت الأسلوبية تعنى بإبراز الوظائف الدلالية التي تنتجها الملامح التعبيرية البارزة، وإذا كانت الشعرية - فيما يرى جاكوبسون - تعنى «بالدراسة اللغوية للوظيفة الشعرية في سياق بقية الوظائف العامة»[٢٠]. إذا كان الأمر كذلك فإن البحوث الأسلوبية تتماس مع الشعرية «بحيث تصبح إنجازات التحليل الأسلوبي التي تستطيع التقاط الخواص اللغوية المكونة لأدبية النص والمحددة لمظاهره الجمالية من صميم الشعرية؛ لأنها تكشف عن كيفية نجاح النص في تحقيق الوظيفة الشعرية عبر مجموعة من الإجراءات التحليلية»[٢١].

أما عن حقل العمل البحثي فسيكون جميع أعمال الشاعر التي تبلغ عشرة دواوين، فضلاً عن كتاب نثري[٢٢].

شعرية الأشياء

يقول أدونيس: «إن الشعر الوظيفي هو الذي ينظر إلى الحدث بوصفه موضوعا خارجيا، فينقله تمجيدًا أو تقبيحًا، وهو يقوم بوظيفة يمكن أن يؤديها الكلام الإعلامي بحصر المعنى، أو أي نوع من الكلام الإخباري التحليلي. أما الخصوصية الشعرية فمن طبيعتها أن تحيل الحدث إلى رمز، بحيث لا تردنا إلى الحدث بما هو وكما هو؛ وإنما تردنا إلى دلالاته أو أبعاده الحركية التاريخية ناقلة حواسنا ووعينا في أفق جمالي تخييلي، قوامه اللغة وعلاقاتها»[٢٣].

وعلى الرغم من وفرة الأسباب التي كان يمكن أن تلوي عنق النص البرغوثي لتجعل منه نصًا وظيفيًا، فإنه استطاع - عبر عملية التدوير الفنية- أن يحول الأحداث إلى رموز محتشدة المعاني مكتنزة الدلالات، وأن يرفع الواقع المأساوي الذي نشهده جاثمًا على الأرض إلى أفق جمالي تتشكل فيه حياة أخرى فنية معادِلة للحياة الواقعية؛ ذلك أن الشعر ليس هو الحياة على نحو ما نعيشها أو نعاينها، وإنما الحياة كما نشعر بها خلال لحظات التأمل والاسترجاع، وقد أعدنا خلقها تحت تأثير قوة ذات فاعلية جديدة تتمثل في عملية التذكر التي هي عملية تأليف وإنشاء وبعث للحياة.

وسنتوقف الآن أمام أهم الأشياء التي تشكل في مجموعها العناصر التكوينية التي يرتكز عليها الشاعر في تشكيل عالمه الشعري، وهي تدور في حقل دلالي واحد، أبرز عناصره: المخدة - السرير - دفتر الهاتف - موس الحلاقة - الحزام الجلدي - .. وسنتوقف الآن أمام كل عنصر من هذه العناصر.

١ - المخدة.[٢٥]

المخدة هي إحدى العناصر التي توظف للكشف عن خبايا الإنسان بحكم اقترابها منه، والتصاقها به، واطلاعها على أشواقه وطموحاته، هواجسه وكوابيسه، وهي إحدى العناصر القادرة على تصويب عدستها لتصوير حقيقة تلك المناطق التي يسدل دونها الإنسان الستائر، ويقيم الحواجز، ويرفع الأسوار، هي التي تكشف مجون الزهاد، وتهتك الوعاظ، ورجفة الطغاة، وارتباك الواثقين، وشك المؤمنين:

قالت المخدة:
في نهاية اليوم الطويل،
أنا فقط من يعرف ارتباك الواثق،

وشهوة الراهبة،
والرجفة الخفيفة في رموش الطاغية،
وتهتك الواعظ،
وتحرق الروح
لجسد ساخن يلملم شرارها المبعثر
في جمرة واحدة،
وجلال المنمنمات القليلة الشأن
التي يهملونها عادة
وأنا فقط من يعرف
هيبة الخاسر،
ووحشة المنتصر،
وذلك الإحساس بالبرودة البلهاء
بعد تحقق الأمنية(٢٦).

الصيغة الأسلوبية المحورية في جملة مقول القول هي:

أنا فقط من يعرف....

تلك التي تستعرض من خلالها «المخدة» احتكارها لمعرفة المسكوت عنه في حياة البشر. حيث تجمع في نموذج عاطفي مجموعة من العناصر التي ينطوي كل منها على معنى المفارقة، تصبح المخدة هنا ركيزة أسلوبية يستكشف الشاعر بواسطتها مناطق الرغبة والرهبة، وتصبح أداة لتوليد الدلالات الكاملة خلف السطوح الراكدة.

وتنتقل عدسة الشعرية إلى رصد حال الأم الثكلى:

على مخدة وحيدة
تأملت سيدة سرير ابنها الأكبر،
مرتبا للمرة الأخيرة،
وفارغا إلى الأبد(٢٧).

هكذا تتفجر ينابيع الشعرية من «الأشياء» أكثر مما تتفجر من اللغة، أو التراكيب الموزونة، أو الصور البلاغية. الشعر هنا «كلام في الحياة وعنها ومنها، وليس كلامًا في كلام، والشاعر يلتقط المدهش من المألوف، ويتحول العادي على يديه وفي داخل النص إلى أمر مباغت، ولا يتأتى له ذلك إلا إذا نقل لنا قوله الخصوصي وصور لنا المشهد من زاويته هو، وإلا لكتب كل الشعراء قصيدة واحدة عن الموضوع الواحد»(٢٨).

والمخدة ذاتها لا تكرر نفسها، ولكنها تباغتنا دائما بالجديد الطازج، سواء فيما تنقله من مشاهد، أو فيما تبعثه من مشاعر، وكما أن الإنسان لا يستحم في النهر مرتين فإن:

المخدة،
لا تقول الشيء ذاته للأكتاف ذاتها(٢٩)

إنها كما يقول الشاعر نفسه عنها نثرًا: «المسودة الأولية لروايتنا التي كل مساء جديد، نكتبها بلا حبر، ونحكيها بلا صوت، ولا يسمع بها أحد إلا نحن.. هي الخربشات التي تأتي على البال بلا ترتيب ولا تركيب. المخدة هي محكمتنا القطنية البيضاء، الناعمة الملمس، القاسية الأحكام... المخدة لا تدعي شيئًا. الميكروفون قد يكذب، الغزل الرقيق، المنابر، الأرقام، الرسائل، التقارير، الواعظ، القائد، الطبيب، الأم قد تكذب .. المخدة منسوجة من نسيج الحقيقة، الحقيقة بصفتها سرًا قد تواريه حسابات النهار»(٣٠).

٢- السرير.

هو أحد الصيغ التي يستثمرها الشاعر في تفجير مكامن الشعرية، فللسرير لغته سواء وهو يئن لذةً، أو يئن علةً(٣١). أو وهو يثير أشجان المحرومين من الكسل الصباحي، حيث يتمنون أن يعطوا الفرصة للتثاؤب على مهل في أسرتهم:

وهل لابد من خوض المهالك كي ننال الحق
في كسل الصباح، وفي التثاؤب في سرير الجد؟!(٣٢).

لكن شعرية «**الأسرة**» تتكثف حين يتصل الأمر بإظهار مشاعر الأم التي تنظر إلى سرير ابنها الأكبر فتجده خاليا إلى الأبد، أو مشاعر الأرملة التي تجد نفسها وحيدة في سريرها، أو مشاعر الفتاة

التي يدهمها الليل، وتغلق دونها الأبواب والنوافذ، فتذهب إلى سريرها البارد متثاقلة بعد أن تيأس من عودة الغائب:

يقين
بطيئة يد المساء وهو يغلق الأبواب،
بطيئة يد الفتاة وهي تغلق النوافذ،
وتسحب الستائر الثقيلة،
وتجمع المنافض التي تراكمت بها الأعقاب.
تدنو بوجهها من المرآة لحظة
«تأخروا.. تأخروا كثيرا»..
عادية دقات ساعة الجدار
بطيئة خطواتها إلى سريرها
وبارد هو المساء
وملمس الملاءة.
تشد فوق جسمها الغطاء،
وتترك الحجرات كلها، مضاءة[٣٣].

تتدرج الأشياء في النص على الوجه التالي: الأبواب، والنوافذ، والستائر، والمنافض، والأعقاب، والمرآة، وساعة الجدار، والسرير. فالسرير هو آخر علاقة الإنسان بالأشياء عموما وبأشيائه خاصة. والسرير هو المكان الذي يخلع فيه الإنسان كل أقنعته، فيه يترك المجال للمشاعر المكبوحة كي تعلن عن نفسها من خلال الوعي، وفيه تفصح المشاعر المكبوتة عن نفسها من خلال اللاوعي. فيه يبوح الإنسان بما لا يباح، في السرير يظهر السر. ومن ثم تفضي الأشياء كلها إلى السرير، حيث تظل كاميرا الشاعر تتسلل رويدًا رويدًا حتى تقتنص اللحظة الإنسانية الأكثر صدقا، لأنها الأكثر عُريًا. لكن مقارنة النص السابق بالنص التالي تساعد على إبراز الملامح الأسلوبية للنصين، كذا تتكشف الدلالة من خلال المفارقة القائمة بينهما.

ملابس
بعد انغلاق باب غرفة
ملأنها بلهفة انتظارهن للرجل
والزهر والصنوبر الفوّاح
والشوق الذي يُرى ولا يقال،
وبعد هجمة العناق
واندفاعهن في فوضى من القبل،
تبعثر النساء.. في استعجال
كل الملابس التي.. ارتدينها على مهل[٣٤].

بدأ النصان من نقطة واحدة هي غلق الأبواب، والتقيا عند تفعيلة واحدة هي الرجز «مستفعلن»، لكنهما يفترقان بعد ذلك في كل شيء، حتى ليمكن القول بأن النصين يشكلان معا مفارقة بين وضع المرأة الفلسطينية التي تعاني مرارة الفقد؛ الفقد الإنساني على وجه الخصوص، ونساء أخريات في الغالب ما ينتمين إلى أوطان مسترخية ومستريحة، لهن مشاكل من نوع آخر، يأتي في مقدمتها اللهفة في انتظار الرجل، غير أن هذه المفارقة قد تجسدت عبر أشياء هي في النص الأول: الأبواب - النوافذ - الستائر - المنافض - الأعقاب - ساعة الجدار - السرير - الملاءة - الغطاء - **الحجرات**، وهي في النص الثاني تلك الـ«ملابس»: عنوان النص. لكن هذه المفارقة التي تتشكل عبر قصيدتين، لها شبيهتها التي تتشكل عبر سطرين:

سيدةٌ تعرف كلَّ محلات الفضة في باريس
وتشكو.
سيدةٌ تبكي كلَّ خميسٍ في خمس مقابر
وتكابر[٣٥].

٣- دفتر الهاتف.

يجيد مريد البرغوثي توظيف الإمكانات الأسلوبية للغة حين يتعمد إرجاء الفاعل أو العائد عليه الضمير «الغائب غالبًا» إلى نهاية النص[٣٦]. لكن النص في مثل هذه الحالة لا يخلو من بعض الإحالات أو الصفات التي تغري المتلقي بالتخمين قبل أن يصل إلى اليقين في نهاية النص، وهي إمكانية أسلوبية تنطوي على إثارة المتلقي وتشويقه لمعرفة الضمير

الغائب، فيتابع القراءة، حتى إذا ما بلغ ذروة نقطة التنوير، يجد نفسه يعيد القراءة من موقف جديد، هو موقف العارف، مستكشفًا هذه المرة القيم الجمالية والتقنيات الفنية، ومطابقًا بين الدال والمدلول. ولعل أبرز مثال على هذا قصيدة:

أسماؤهم
تقع العين على أسمائهم،
في أي صفحة،
ربما في كل صفحة،
ثم لا يحدث شيء

رعشة تُنسى
ولا أشطبهم من دفتر الهاتف
أمضي نحو قصدي،
ثم أبقيهم تماما حيث كانوا،
مثلما كانوا
كما لو لم يموتوا من سنين.

لم تعد أرقامهم تصغي لصوتي
في صباح القهوة الأولى،
وأكداس الورق

رعشة تُنسى
ولا أشطبهم من دفتر الهاتف،
في صدر قميصي،
سوف أبقيهم،
تماما حيث كانوا، مثلما كانوا،
على صفحاته،
وبترتيب الحروف الأبجدية.
كلما جددته جددتهم فيه،
كما لو لم يموتوا من سنين،
أصدقائي الراحلين[٣٧].

يكمن سر شعرية هذا النص في «دفتر الهاتف»؛ إذ هو العنصر الذي أجاد الشاعر توظيفه في الإعراب ليس عن مشاعره تجاه الأصدقاء الراحلين فحسب، ولكن ربما كان الأهم هو إثارة ذهن المتلقي ليتساءل: كيف رحلوا؟ ولماذا؟ ومن المتسبب؟ وإلى متى؟.. وإذا كانت العين تقع على أسمائهم في كل صفحة، فما معنى هذا؟

إن دفتر الهاتف هو الصيغة المحورية التي تؤدي دورها المتميز في بنية القصيدة. ولو أننا عاودنا قراءة القصيدة لنبحث عن هذا الدور فسنجد أن دفتر الهاتف حاضر بقوة كواقعة لغوية؛ باسمه، وبمتعلقاته، وبصفاته، وبوظائفه. وعلى الرغم من يقين الشاعر برحيلهم، فإنه لا يريد أن يصدق، ومن ثم يعاود الاتصال، لقد غابوا، لكنهم سيظلون حاضرين، وحين يصر على أن يضع هذا الدفتر في صدر قميصه، فإنه يصبح بحكم المجاورة لصيقا لقلبه، بل يصبح القلب هو الدفتر الذي ينبض دائما بحب أصحاب هذه الأسماء، وهو الذي يصيح بهم في الصباح، ويهتف بهم في المساء، لعلهم يصغون لصوته كما كانوا. القلب هو الدفتر الذي نُقشت هذه الأسماء على صفحته مرتبة بحروفها الأبجدية، حتى يظل كل واحد في مكانه لا يتزحزح عنه. الدفتر هو الذي يومئ إلى المأساة، وإلى الأسى؛ مأساة الراحلين الذين بلغوا من الكثرة حد امتلاء الصفحات بأسمائهم، وأسى الحاضرين بتلك الغصة التي تمرر حلوقهم. هذه الغصة يعبر عنها بـ «رعشة تُنسى» إنها تلك التي تفاجئ الإنسان عندما يجد نفسه في مواجهة ذكرى أحد الراحلين.

لكن لا ينبغي أن تخدعنا بساطة النص الظاهرة؛ إذ هي بمثابة الرماد الذي يختبئ الجمر تحته، والجمر هو هذه الرعشة التي تُنسى ولا تُنسى، وهو هذا الدفتر الذي تتماهى الأسماء المكتوبة فيه مع ما ينطوي عليه الصدر من ذكرى الراحلين.

٤- موسى الحلاقة.

الشعرية التي نبضت في «دفتر الهاتف» في النص السابق توازي الشعرية التي تكمن في «موس الحلاقة» في النص التالي:

وحين يغيبُ الحبيب الغياب الأخير،
وبعد البكاء المدوي،
يجيءُ بكاء اليقين.
هنا، لا دموع ولا صوت،
لا شيء يبدو علينا،
كأنّا نواصل!
لكننا، فجأة، ربما بعد عام وعامين
أو في شرودٍ يباغتنا قرب مرآتنا
حيث موس الحلاقة في كفنا
يتوقف في صفحة الخدّ
ندركُ أن أمرّ البكاء البكاءُ الذي لا يُرى،
وأنا كلُّ ما فيَّ يبكيكَ إلا عيوني[٣٨].

البكاء المدوي قصير العمر، لأنه ابن لحظة استعار النار. أما بكاء اليقين فجمرٌ متقد مستتر خلف الرماد. البكاء المدوي يعلن عن نفسه عبر الصرخات المنطلقة من الحلق، والعبرات المنسكبة من العين، أما بكاء اليقين فلوعةٌ في القلب، وحرقةٌ في الروح.

في هذه النصوص ليس ثمة وقت لنصب الجنازات، تحدث الكارثة ولا يحدث شيء، ويرحل الأحباب ولا شيء يبدو علينا، ويسقط من يسقط ونمضي نحو قصدنا، وينهار الذي ينهار ونواصل.

لا يملك الفلسطيني ترف استعراض حزنه، أو تلقّي العزاء في راحليه، ورغم دواعي الحزن فلا مظاهر للحزن، لا دموع ولا صوت، وعلى الرغم من موجبات الحزن فلا وقت للحزن؛ تُختزل تلال الأحزان في «رعشة» سرعان ما تُنسى، أو بالأحرى تُتناسى. وعلى الرغم من المحاولات العنيدة للاعتصام بجبل الصبر والصمت، فإن شيئًا ما بسيطًا يلوح في لحظة ما، فيفجر ينابيع الأحزان المهملة عمدا، أو المتُجاهَلة مع سبق الإصرار.

تضع «المرآة» الشاعر في لحظة مواجهة مع الذات، فيرى الذي يهرب من رؤيته، ويتذكر ما يتعمد نسيانه؛ إذ يتوقف ساعتها موس الحلاقة في صفحة الخد، لتنكأ شفرة أخرى أسنّ وأحدّ من شغاف القلب، فينهار نهر الدموع من مسام الجلد والروح.

المرآة وموس الحلاقة هما مفتاح الشاعر لاستكشاف قارته الوجدانية، والقبض على الحقائق الكامنة هناك، في الأغوار البعيدة؛ إذ هما سبيل الشاعر إلى الإدراك:

ندركُ أن أمرّ البكاءِ البكاءُ الذي لا يُرى،

وهذا يؤكد ما يشير إليه جابر عصفور من أن «مرآة الذاكرة» تلفت إلى دلالة مهمة للمرآة؛ وهي تلك التي ترتبط بالنشاط العقلي للإنسان، سواء في تعرفه على نفسه، أم على العالم من حوله... وأن هذا النشاط العقلي ينطوي دائما على صدمة وعي قاسٍ[٣٩].

إن «الأشياء» هي التي تكشف الداخل المنهار الذي يجاهد في الاختباء تحت قشرة ظاهرٍ يحاول أن يبدو متماسكا. حين يقول الشاعر:

لا شيء يبدو علينا

فإنه يومئ إلى هول ما لا يبدو؛ إلى ما يحرص على محاصرته في قفص الغياب، إلى هذه الذكريات النائمة، والتي ما يلبث أن يربت عليها لتستأنف غيابها. لكن يبدو أن الحرص الزائد على تنويم هذه الذكريات، والزج بها في دائرة الغياب هو ما يدفع بها إلى دائرة الحضور. إن المراوغة وإن امتدت لسنوات لا تطفئ جمرة الذكريات؛ إنها إذن لحظة المكاشفة والإدراك:

ندركُ أن أمرّ البكاءِ البكاءُ الذي لا يُرى،
وأنا كلُّ ما فيَّ يبكيكَ إلا عيوني.

٥- الحزام الجلدي.

البطل في المشهد التالي هو «حزامٌ جلدي» به يبدأ النص، وبه ينتهي، وهو محرك المشاعر، ومثير الغرائز، وموقظ الذكريات:

حزامه الجلدي
معلقٌ على الجدار
حذاؤه المتروك صار يابسًا
قمصانه الصيفية البيضاء
لم تزل تنام فوق رفّها

أوراقه المبعثرة
قالت لها: سيمعنُ الغياب
لكنها هناك لم تزل على انتظار
ولم يزل معلقًا
حزامه الجلدي
وكلما مضى النهار
تحسست خاصرةً عارية
واستندتْ إلى الجدار(٤٠).

ثمة حزامٌ معلق على الجدار، وحذاء، وقمصان، وأوراق مبعثرة، تنطق وتؤكد للزوجة بأن صاحب هذه الأشياء سيمعن الغياب، وذلك في الأسطر الستة الأولى من النص، غير أننا نلاحظ أن هذه الأشياء تختفي تمامًا من الأسطر الستة الأخيرة، ويقف السطر السابع مذكرًا الزوجة بأنه لا أمل في عودة الزوج الغائب. وتظل كاميرا الشعرية مسلطة على الحزام الجلدي المعلق على الجدار، وإلى جواره الزوجة التي لم تزل متعلقة بأهداب أمل كاذب، لأنها لا تريد أن تصدق الحقيقة التي نطقت بها الأشياء في منتصف النص (السطر السابع)، ومن المؤكد أن الزوجة تدرك ذلك بعقلها، ولكنها تُكذِّب بوجدانها. «حزامه» يستدعي «خصره» مجاز مرسل علاقته المجاورة، و«الخصر» في الإنسان هو نقطة الالتقاء بين النصفين: العلوي والسفلي. الخاصرة تحن إلى الخصر «تحسست خاصرةً عارية»، وتأتي الصفة «عارية» لتؤكد هذا الحنين، وبحسب الأرملة أن تتحسس خاصرتها بعد أن تطيل التأمل في «حزامه الجلدي»، فهذا وحده كاف للإيحاء بحنين الجسد إلى الجسد. يأتي هذا الحنين متناغما مع المشهد؛ إذ يعاود الزوجة «كلما مضى النهار»، حيث تستيقظ الرغبات، وينتظر الإلف عودة إلفه، الرغبة هنا محبطة، مجهضة، لكنها تتجدد كل يوم مع مضي النهار وقدوم الليل، و«الحزام» في هذا السياق لم يعد شيئا، لقد حل محل الرجل، والأرملة لم تزل مشدودة بكل مشاعرها إلى رجلها، وباللغة الأخلاقية لم تزل وفية له. آية هذا الوفاء أن حزامه/ رمز الرجولة لم يزل معلقا مكانه.

ذكرنا أن «الحزام» ذكر مرتين في الأولى ورد مبتدأ: «حزامه الجلدي معلقٌ»، وفي الثانية ورد مبتدأ مؤخرًا: «لم يزل معلقا حزامه»، لتتأكد استمرارية حضور الغائب من خلال حضور أشيائه، ولتتأكد من الناحية الأخرى استمرارية تعلق أرملته به. هذا التعلق الذي يتأكد تجدده من خلال البعد الزمني:

وكلما مضى النهار
تحسست خاصرةً عارية
واستندتْ إلى الجدار.

لقد كان رجلها هو الجدار المجازي الذي تستند إليه، أما وقد تيقنت أنه سيمعن الغياب، فلا أقل من أن تستند إلى الجدار الحقيقي الذي يتماهى مع الجدار المجازي من خلال الحزام الجلدي؛ همزة الوصل بينهما.

قلنا إن الحزام يلعب دور البطولة في هذا المشهد؛ إذ يتخلى عن شيئيته، ليلقي بأضواء الشعرية في فضاء النص، أما الأشياء الأخرى فتقوم بدور ثانوي في تعميق الدلالة، فجملة «صار يابسًا» توحي بأن زمنًا طويلاً مر على غياب الرجل، فيما يؤكد الوفاء له، أما عبارة «قمصانه الصيفية البيضاء.. لم تزل تنام فوق رفها» فإنها تستدعي عبارة أخرى تتوازى معها ويمكن أن تصاغ على هذا النحو: «جسده الصافي لم يزل يتمدد فوق سريره»، أما «أوراقه المبعثرة» فهي رمز كنائي عن ملء الغائب للمكان، أينما سارت الأرملة صادفت شيئًا يذكرها به، وأينما توجهت وجدته شاخصًا أمامها.

على هذا النحو تتحرك الأشياء، وتحس وتتفاعل وتنبض وتنطق بأدق المشاعر، وتعبر عن أرقّ الأحاسيس. الشعرية هنا كامنة في الأشياء، والشاعر الذي يقترب منها، ويجيد الحوار معها، هو الذي يستخرج من أحشائها نبضات شعريتها. الشعرية هنا لا تتجلى في المفردات، فالمفردات في حد

ذاتها تبدو عاريةً من الشعرية، ولنا أن نتأمل النص كلمة كلمة لنتأكد أنه يكاد يخلو من الألفاظ التي توصف بالشاعرية. الشعرية تتجلى في طريقة التعبير بالمفردات الممعنة في العادية عن حالة شديدة الخصوصية، لا يقدر على الاقتراب منها سوى شاعر منقوع في قلب المأساة يجيد قراءة المسكوت عنه في نفوس الضحايا. والنص يستفيد لا شك من لغة السينما؛ إذ هو في كليته مشهد يحتشد بتفاصيل دقيقة، تلتقطها عين كاميرا واعية، ومدركة للأبعاد النفسية التي تستثيرها هذه التفاصيل بمجرد المرور السريع والمتتابع عليها، وعلى المشاهد/ القارئ أن يستخلص الدلالة العامة التي تجمع بين أشياء ربما تكون متباعدة، أو حتى متنافرة. والتقاط هذه المشاهد يتيح للشاعر أن يمرر مشاعره الجياشة عبر عين الكاميرا، فتصبح هادئة هامسة، وتتيح له أيضا أن يلوذ بصدق التجسيد من زيف التجريد، وهو نفسه يعي هذا إذ يقول: «إنني كشاعر لم أكن مقنعًا أمام نفسي، إلا عندما اكتشفتُ بهتان المجرد والمطلق، واكتشفتُ عدالة المجسّد وصدق الحواس الخمس، ونعمة حاسة العين تحديدًا. وعندما اكتشفتُ عدالة وعبقرية لغة الكاميرا، التي تقدم مشهدها بهمس مذهل، مهما كان المشهد صاخبًا في الواقع، أو في التاريخ»[41]. وفي موضع آخر يعبر عن هذا في عبارة موجزة؛ إذ يقول: «هنا تعود الفكرة إلى جسدها»[42].

هكذا استطاع الشاعر أن «يشعرن» الحزام الجلدي، ولعله أول شاعر عربي يتخذ من هذه المفردة بنية أسلوبية تمتد لتشكل بناءً شعريًا كاملاً يعكس بلغته التي يغلب عليها الطابع السردي جانبًا من مأساة الأرملة الفلسطينية.

تشييء الإنسان

وكما يجيد الشاعر أنسنة الأشياء، فإنه يجيد أيضًا تشييء الإنسان، والإنسان يتحول إلى شيء حين يفقد إنسانيته، ويصبح صنمًا يعبد نفسه، أو يعبد غيره، أو يعبد مصلحته، أو يعبد كرسيّه ... ونرى هذا الصنم الذي يعبد نفسه يصاب بلوثة عقلية مذ قالت له العرافة العجمية:

ستموتُ إن لم تستشر أحدًا

لكن تاريخ الاستبداد الذي تمتد جذوره في نفسه إلى أكثر من ألف عام، يمنعه من أن يستشير، فتتفتق عبقريته عن أن:

يستل مرآةً، ويرفعها، وينظر/ ثم يسألها
فتنطق بالمشورة، ثم يشكرها،/ ويكسرها
مخافة أن يعوِّدها على حقّ الكلام»[43].

صنم ومرآة يتحركان، ويتحاوران ليعكسا صورة الاستبداد المعاصر موصولاً بجذوره الضاربة في أعماق التاريخ. أما الصنم الذي يعبد صنمًا، فيظهر ببزته المثقلة بمعادن الشرف، ويتقدم منحنيًا ليقبّل يد المراهق الذي يُهيّأ للمهمة السامية، ثم يتقدم خطوة أخرى ليرفع التحية التي ترجّ قامته، بعد أن يقبّل يد الصنم الكبير، ويهم بالانصراف.

لكن شيئا ما يرنّ ساقطًا عن صدره
ووسط صمت هائب
تنطنط الوسام قافزًا على سلالم البلور
وعندما استقر بين أرجل الحضور
ظل الوسام يرتجف
ويرتجف، ويرتجف[44].

وهكذا ارتجف الشيء/ الوسام وتنطنط، في حين ظل الإنسان/ الصنم الأول منتصبًا كأنه مسلة جرانيت، واثقًا من نفسه، وهو يقبّل يد الصنم الصغير، وأكثر ثقة واطمئنانًا وهو يقبّل يد الصنم الكبير.

أما الصنم الذي يعبد مصلحته، فنراه متقنعًا بقناع الدين، يبدو هذا القناع في شيئين: مسبحة ذهبية تتلألأ في يده، وعباءة صوفية تحيط بجسده.

صنم ومسبحة من اليسر المتوّج بالذهب
متربّع في فرو خاروف
ويشرحُ ما يريد من الكتاب

في عينه ورعٌ
ولكن عينه الأخرى
تهيّؤنا ولائمَ للذئاب[٤٥].

الشيئان المذكوران آنفًا يكشفان الورع المصطنع، ويفضحان ما تحاول العين جاهدة أن تخفيه. ومن المؤكد أن هذا الصنم كان يزهِّد زبائنه في الدنيا (الفانية)، ويهيؤهم ليصبحوا قطيعًا نموذجيًا سائغًا للذئاب الذين يغدقون بدورهم على الصنم ببعض الأشياء، ويمنحه رتبة «خاروف» ليشعر بتميزه عن أفراد القطيع، وبذلك يتحمس الصنم في تحريض الناس على عبادة (الأصنام) بدل تنفيرهم منها، وهو قادر بالطبع على تطويع آي الكتاب للاستجابة لمآربه، وقد يُتخذ الشيء ذو الحضور الخارجي وسيلةً لإعادة النظر في التصورات الداخلية، أو إثارة الأسئلة حول الممارسات المستقرة التي تُؤدَّى بشكلٍ آلي، ميكانيكي. و«الشيء» هنا هو تلك الملايين من الجمرات التي تصيب ولا تصيب.

يتحدث عنها إبليس نفسه على هذا النحو:

قال إبليس:
كل هذه الأذرع المؤمنة،
كل هذه الملايين من الجمرات،
كل هذا التسديد الصائب،
كل هذا الرّجم
طوال كل هذه القرون
يا إلهي
ألم أمتْ بعد؟

إبليس نفسه يعجب من أن كل (هذه/ هذا) التي تتكرر خمس مرات لتفيد شمول الفعل (الرجم)، وزمنه (كل هذه القرون)، وأداته (الأذرع)، وصفة هذه الأداة (المؤمنة)، وكيفيته (التسديد الصائب)، ووسيلته (ملايين الجمرات)- إذا كان إبليس نفسه يعجب من أن كل هذا لم يؤثر فيه، فمن باب أولى أن يتساءل أصحاب هذه الأذرع: لماذا لم يمت إبليس على الرغم من كل هذا وهذه؟ لماذا لم يُصَب رغم التسديد الصائب؟ وهل هو بحاجة - كي يموت- إلى ملايين أخرى من الجمرات، وكمّ إضافي من القرون؟ أم أن المسألة بحاجة إلى أمر آخر؛ هو إعادة النظر في تصوراتنا لكيفية أداء شعائرنا؟

وأما الصنم الذي يعبد كرسيّه، فيظهر متحصنًا خلف مكتبه متشبثًا بمنصبه، مضحيا بالإنسان لقاء الاحتفاظ بـ الشيء، والشيء هنا هو «الكرسيّ».

يتناول أدوية الشيخوخة في مكتبه،
ويبدّل سماعات الأذنين
ليلقط أيَّ دبيب يدنو من منصبه
ويساعده فحلان من الحراس
على حمل الكرسيِّ مساءً للبيت
يغمره الاطمئنان إلى زوجته النائمة يساره،
ويحطّ أصابعه اليمنى فوق الكرسيِّ،
ويمسكه، مغتبطًا وينام[٤٦].

يحتل الكرسيّ مكان الزوجة، ليحظى بالحضن الدافئ محاطًا بمداعبات أصابع اليد اليمنى، في حين تستبعد الزوجة لتحتل مكان الكرسي، وتُهمّش من خلال موقعها على يسار زوجها، ومن خلال عدم الاكتراث بها، بل الشعور بالاطمئنان لعدم حضورها بتغييبها وإن بالنوم المؤقت. الصنم يعبد شيئًا (الكرسيّ)، بينما الإنسان (المرأة/ الزوجة) يُشيَّأ. وحين يعبد الإنسان/ الصنم الأشياءَ فمن الطبيعي أن يتراجع مكان الإنسان ليصبح في ذيل قائمة الأشياء.

يبدو هذا من خلال نص بعنوان «أشياء»:

قال الزائر المندهش:
كعوبُ كتبه
مناديله
أواني طعامه
مفارشُ سفرته
أزرارُ قميصه
لوحة باب بيته
وامرأته...
يحملون اسمَه[٤٧].

الجملة الأخيرة «امرأته تحمل اسمه» هي ما تستهدف العدسة الشعرية توجيه النظر إليه، لاستنكاره، أو رفضه. أن تحمل المرأة اسم رجلها يعني إلغاء لاسمها، لكيانها، لكن ماذا لو اكتفى الشاعر بهذه الجملة؟ وهي وحدها كافية لاستثارة مشاعر السخرية من الرجل الذي تحمل امرأته اسمه، كذا مشاعر الإشفاق على المرأة التي لم يسقط اسمها سهوًا، بل أُسقط عمدًا- ماذا لو اكتفى الشاعر بهذه الجملة؟ لو حدث لفقد القول الشعري قوام شعريته، وظل معلقًا في فضاء التجريد، لكن أن تأتي صيغة «وامرأته» حلقة سابعة وأخيرة في سلسلة تسبقها ستة أشياء، فالمعنى أن مكانة المرأة أصبحت مساوية لهذه الأشياء، وربما أقل لورودها في ذيل قائمة الأشياء، وإذا لاحظنا أن هذه الأشياء هي في معظمها أشياء ثانوية هامشية تافهة (منديل - آنية طعام - مفرش سفرة - زرار قميص - لوحة باب البيت)، وهي في أحسن الأحوال (كعب كتاب)، إذا لاحظنا ذلك أدركنا مدى سفول مكانة المرأة وامتهانها باعتبارها مجرد شيء ضمن حزمة أشياء.يلاحظ أخيراً أن الأشياء ترد متتابعة دون أدوات ربط، وتظهر أداة العطف عند العنصر الأخير (وامرأته)، فتصبح مفاجأة أسلوبية تلفت النظر إلى أهمية هذا العنصر باعتباره مناط الشعرية، وموضع المفارقة.

في نص بعنوان «كرسيُّك هذا»[٤٨] يبدو الكرسيّ قويًا وأنيقًا، أما الجالس عليه فيحاول أن يبدو كذلك، وذلك بالتزام الصمت تارة، وافتعال الشجار ثانية، وإثارة الضجة ثالثة، وتوجيه اللوم أو العتاب رابعة. غيرَ أن عدسة الشعرية تتجاوز القشرة الأنيقة للكرسي وللجالس عليه، فتظهر الحقيقة وهي أنهما مكسوران. ولا تجدي محاولات الجالس على الكرسي في إخفاء ارتعاشة اليدين، أو انكسار العينين. عندئذ يدنو الشاعر من الجالس على الكرسي قائلاً له:

خذني!
كرسيُّكَ يأخذ مكسورَيْن.

وتتكشف المفارقة في النهاية، وهي أننا جميعًا مكسورون. ليس الجالس على الكرسي أفضل حالاً من الجالس على الأرض. وهكذا يعرّي الشاعر مظاهر الزيف من خلال توظيف الأداة/ الشيء/ الكرسي:

كرسيُّكَ هذا،
وهو قويٌ وأنيقٌ
إذ تصمتُ فيه،
وتحاول مرتبكًا وحييًا،
إخفاء يديك،
أو نظرة عينيك
يبدو لي مكسورًا.

الكرسي مكسور، والجالس عليه مكسور، والزبائن الذين يلتمسون جبر خواطرهم لديه مكسورون كذلك. إنه مجتمع المكسورين المنكسرين؛ إذ ينشغل كل فرد بكسر الآخر ظنًّا منه أنه بذلك يجبر كسره، فإذا به يزيده اتساعًا، ولئن تحصّن المرء بزيف الكرسي النهاري، فإن «مخدة الليل» في انتظاره لتسقط عنه الأقنعة، فتكشف ارتعاشة اليدين، وانكسار العينين، وخجل السريرة من نفسها.

إن عدسة الشعرية هنا معنية في النماذج السابقة بتسليط الضوء على بعض مظاهر القبح الإنساني، ذلك «أنه حتى القبح له شعريته الخاصة، وله قدرته على إثارة المشاعر الجمالية، خصوصًا بعد أن تنظمه الذاكرة الشعرية في علاقات شعرية جديدة تمنحه ما لم يكن له من المغزى والقيمة»[٤٩].

* * *

يقود تأمل فهارس دواوين الشاعر إلى ملحوظتين:

الأولى: تفاوت قصائد البرغوثي قصرًا وطولاً؛ تقصر إلى حد لافت حتى تصبح مجرد لقطات

مثل لقطات الكاميرا[٥٠]. أو مفارقات على نحو ما ورد في ديوان كامل هو «منطق الكائنات»[٥١]، وقد تطول القصيدة لتشغل تسع عشرة صفحة[٥٢]، وقد تصل إلى إحدى وثلاثين[٥٣]، وهذا التعدد بجميع مستوياته شاهد على طاقة الشاعر الإبداعية التي تستوعب الاقتراحات الكتابية كافة. غير أن تفسير هذا التباين ينبغي أن ينبع من داخل العمل؛ ذلك أن طول القصيدة يجب أن تفسره القصيدة نفسها، وأن القصيدة القائمة على المشهد أو اللقطة السريعة عليها أن تفسر ذلك في منطقها الداخلي[٥٤].

الثانية: تشغل الأشياء مساحة لافتة في تكوين أسماء كلٍ من القصائد والدواوين. فيما يتصل بعناوين القصائد فإنها تتنوع بين الأعلام والنكرات، في حالتيّ الإفراد والجمع، والتذكير والتأنيث، وتتنوع كذلك في صورة تراكيب: إضافية - وصفية - عطفية - جار ومجرور.

- ثمة: الحبل، والجبل، والكأس، والسياج، والسرج، والركاب، والنرد، والقطار، والمقلاع، والخازوق، والطوفان، والفخ، والمخبأ، والسجن، والمعتقل، واللجام.
- ثمة: المطبعة، والملاحة، والستارة، والمخدة، والمزهرية، والشرفة، والنافذة، والحظيرة.
- ثمة: موج، ومدرج، وكلاشينكوف، وزقاق، ومنجل، وقيد.
- ثمة: مشنقة جديدة لزهران، ويد صغيرة عارية، وحرير يشتهي أن يتمزق هكذا، وصورة، دار رعد، ومقعد واحد، وغرفة مؤقتة.
- ثمة: أشياء، وملابس، ومناديل، وأمطار.
- ثمة: المداخن، والمنافي.
- ثمة: كرسي الحلاق، وأعمدة الكهرباء، ومشابك الغسيل، وملاعب العجب، وكرة السلة، ورنّة الإبرة، وباب العامود، وقصيدة الرصيف، وقصيدة الثلج، وملهاة الساعة الرملية، وصمت الأمكنة، وصندوق جدتي، ومملكة الرمل.
- ثمة: المنزل الغريب، والباب الدوّار، والكعب العالي، والسفينة الغارقة، والدار العتيقة.
- ثمة: على درج المكتبة، وعلى خشبة المسرح، وعلى بوابة البلد، وفي الغرفة المجاورة.

وفيما يتصل بعناوين الدواوين نقرأ: الطوفان وإعادة التكوين، الأرض تنشر أسرارها، قصائد الرصيف، منطق الكائنات.

هذه العناوين التي استبعدنا منها ما يتصل بالكائنات النباتية والحيوانية، واقتصرنا فقط على الأشياء الجامدة، هي دليل بالغ على الحضور المكثف للأشياء المادية في تجربة الشاعر الإبداعية.. الأمر الذي يؤكد الحضور القوي للأشياء في البنيتين: السطحية والعميقة.

خاتمة

قدّم مريد البرغوثي تجربة حيَّة، هي ابنة شرعية للواقع الذي تعبّر عنه، وقد التحمت هذه التجربة بوسائلها التعبيرية بشكل يكوّن منهما معا كيانًا متسقًا ومتناسقا.لغة الشاعر ليست مفروضة على الأشياء، لكنها تنبثق منها، والأشياء هي التي تختار الكلمات المناسبة لها؛ ذلك ان الشاعر يبدو واعيًا للمأزق الذي يمكن أن تنزلق إليه اللغة، وذلك حين تنحرف عن أداء وظيفتها الشعرية لتصبح أداة للتمويه بدل الكشف، ووسيلة للرياء بدل الصدق:

فاللغةُ/ علبةٌ للرياء/ واللغةُ/
لعبةٌ في يديّ من يشاء[٥٥].

وهنا نذكر مقولة مكسيم رودنسون: «ما أسوأ اللغة التي لا فعل لها سوى فعل التوابل، حين تساعدنا على ابتلاع الأطعمة الأكثر فسادًا»[٥٦].

تقدّم لنا التجربة معجمًا جديدًا، وحسبنا أن نقارن هذا المعجم بمعجم الشاعر الإحيائي أو الرومانسي، أو حتى شعراء الموجات المتتالية من الشعر الواقعي، بدءًا من شعر التفعيلة حتى قصيدة النثر- تكشف هذه المقارنة عن أن معجم

البرغوثي شديد التفرد والخصوصية، فهو لا يلتقط معجمه من الذاكرة، ولا من الأفق الشعري الذي يسبقه أو الذي يعاصره، ولكن من تجربته الخاصة، من الظرف الاستثنائي الذي تغلغل في ضميره. قد تجذب الذاكرة إلى أفقها أولئك الذين لم يمرّوا بتجربة حياتية عاتية. أما البرغوثي فقد اقتلعته تجربته المعاشة من جذوره لتلقي به في المنافي فكان طبيعيا أن تنعكس هذه التجربة على تجربته اللغوية التي استمدت من تربة الواقع غذاءها وماءها.

ينغمس الشاعر لينهل من لغة ماضية إذا وجد في هذه اللغة ترجيعا لما يحياه، أو أصداءً لما يعيشه. ثمة انقطاع بين الواقع والماضي البعيد والقريب معا. ثمة انفصال بين المقروء والمعاش، وكما يقول محمود درويش: «لا نستطيع أن نماثل بين ما نقرأ وما نعيش، لا في النص الماضي الذي روى عذاب غيرنا، ولا في النص الحاضر الذي لا يستطيع مقاربة عذابنا»[٥٧]، وأزعم أن مفردات مثل: المنزل، والبيت، والباب، والعتبة، والشرفة، والغرفة، والمفتاح، والستارة، والحصيرة، والمرآة، والسرير، والمخدة، والكرسي، وحبال الغسيل.... أزعم أن هذه المفردات قد اكتسبت معان، واكتست دلالات لم تدركها في تاريخ الشعر العربي. الشاعر هنا يحيكُ نسيجه على نوله، وينقل إحساسه بكلامه لا بلسان قومه.

الشاعر لا يفتح القاموس لينتقي مفرداته، تنبثق هذه المفردات من الواقع المعاش، وتنفتح في تراب الحياة لتثير التساؤل، والتعجّب، والاستنكار، والتمني، والاحتقار، والاستبطاء، والتهكم، والتأمل....

إن تأمل الأشياء يقود إلى وصفها شعريًا، أما الخيال فإنه ينبثق من هذه الأشياء؛ إذ هي التي تملي لغتها وصورها وكذلك إيقاعها. أما الدلالة فتكمن أساسًا في «الأشياء» وفي العلاقات التي تقيمها، كما يستند الخيال إلى الواقع الخارجي الذي تنتمي إليه الأشياء. لا ينبغي إذن أن نتوقع خيالاً ممعنًا في تحقيقه. فالمسخرة قادرة على إسقاط الشاعر من عليائه ليتمرغ في التراب لغةً وخيالات وإيقاعات.

هذا الشعر هو بجدارة شعر الأشياء، لكأن الأشياء هي اللغة التي يتكلم بها، وهو لا يكتسب شعريته وزخمه الإنساني إلا لارتكازه على هذه اللغة؛ لغة الأشياء، اللغة هنا تخرج من قواميسها تسعى إلى الأشياء، تصادقها وينتهي بها الأمر إلى أن تتشيأ هي الأخرى، وبقدر اقترابها من التشيّؤ يكون بعدها عن الإنشاء.

حتى الأشياء التي تعارف الناس على تقديسها، يفضل الشاعر أن يراها أشياء «محايثة» لا «مفارقة»، فلئن كان العالم لم يعرف من القدس إلا الرمز، والرمز الديني تحديدًا، فإن الشاعر يحن إلى «قدس البيوت والشوارع المبلطة والأسواق الشعبية حيث التوابل والمخللات، قدس الكلية العربية، والمدرسة الرشيدية، والمدرسة العُمرية، قدس العتّالين ومترجمي السيّاح، خان الزيت وباعة الصحف والصدف والكعك بالسمسم، المكتبة والطبيب والمحامي والمهندس وفساتين العرائس. قدس الجبنة البيضاء والزيت والزيتون والزعتر، وسلال التين والقلائد والجلود وشارع صلاح الدين... قدس حبال الغسيل»[٥٨]. وانتماء الشاعر إلى عالم الحواس وإيمانه به، وثيق الصلة بإيمانه بأهمية القول المحدد، واهتزاز ثقته في القول المجرد. إنه يرى «أن القول المجرد مشاع للجميع، للمخلص وللمدعي، للشريف وللوغد، للموهوب ولعديم الموهبة، للمؤتمن والدجال، للذي يعني ما يقول وللذي لا يعني ما يقول، ولكي تعني ما تقول عليك أن تبتعد عن التجريد، وأن تكون محددًا ودقيقًا وهذا لا يتأتى لك إلا إذا كان لقولك مرجعية حياتية ملموسة تتجسد في الواقع المعاش لا في فصاحة اللغة»[٥٩].

والمرجعية الحياتية لا تنقذ من التجريد فحسب، بل تضع المرء أمام مسئوليته في إصلاح الحياة، لا بالشعارات ولكن بفعل محدد وقول محدد أيضًا، ويواصل الشاعر قوله: «مشكلة القول المجرد أنه يعفي صاحبه من أية مسئولية، ولا يلزمه بأية واجبات مسلكية تترتب على قوله. إن الحديث المجرد لا يفقد مصداقيته فحسب، بل يفقد ضرورته أصلاً، ولهذا أُكِنُّ اشمئزازًا (لا يرقى إلى مستوى السخرية) من الفصاحة اللغوية المجردة لرجال السياسة والإعلام كلما تحدثوا عن "المعاني الكبرى" كالحرية، والوطن، والرخاء، والانتماء، والوحدة، والعالم الحر، والاشتراكية، والشهادة، والبطولة، والصمود، والتصدي، والمبادئ...»[٦٠]. وإذا كانت هذه القيم الكبرى قد فقدت شعريتها حين ابتذلت، فإن الشاعر للأشياء الصغرى شعريتها بجعلها طرفًا أصيلاً في علاقة إنسانية حميمة، بحيث يتماهي «الشيئي» مع «الإنساني»، وفي حالة غياب الإنساني يحل الشيئي مكانه، ويقوم مقامه، وتصبح «المخدة» قادرة- بما ترسله من نبضات نفسية، وحرائق وجدانية- على ابتعاث هذا الذي كان يضع رأسه عليها بالأمس، ثم غاب اليوم، كذلك السرير، والحزام، ومفتاح البيت، وموس الحلاقة، والمشبك المعلق على حبل الغسيل.

الشاعر لا ينساق وراء العواطف المشبوبة، التي تؤججها الجنازات، وهو لذلك يحوّل عدسته عن المشهد الجنائزي حتى لا يتحول إلى مجرد راصد للأحداث، ومسجل لها- يحول هذه العدسة إلى «أشياء» الشهيد، فينأى بنفسه عن التجريد، وفي الوقت ذاته يزداد اقترابًا منه من خلال أشيائه التي تجعله حاضرًا في قلب المشهد، وكأن الأشياء في هذه الحالة ستكون بمثابة المعادل الموضوعي الذي تُمرَّر من خلاله المشاعر المستثارة. يحقق هذا الأمر قدرا من الموضوعية وإقصاء للذاتية، يُعزَى إليه نأيه عن النزق والغضب والإثارة، إن إنارة الموقف شعريًا محصلة لهضمه وتمثّله وتحويله إلى رؤيا، ومن ثم تتحول المواقف الحياتية إلى مشاهد شعرية، ويتم إبراز مأساة الشهيد الغائب من خلال تصوير أسى المكلوم الحاضر، سواء أكان أمًا أو أبًا أو زوجة أو ابنًا أو أختًا ... لكن ذلك يحدث من خلال التماسّ المرهف الذي تجمع فيه عدسة الشعرية بين أشياء الشهيد ومن تربطهم صلة حميمة به. ولعل هذا هو أحد الأسباب التي تجعل الشاعر وكأنه «لا شيء يبدو عليه» وهو يعالج أكثر الموضوعات إثارة وفظاعة.

في حضور الإنسان كانت الأشياء غائبة، أو كان حضورها محصورًا في الإطار المادي لا يعدوه، كانت مجرد أشياء لا تومئ ولا توحي ولا تستثير، كانت المخدة مجرد مخدة، وكان السرير مجرد سرير. أما وقد أمسى شهيدًا فقد حلّت روحه في الأشياء وتلبّستها. تفجرت الدماء في جسد الأشياء وأصبح السرير هو الجسد الذي يستحضر الروح ويستدعيها، لا يكف عن بعثرة أطيافها، ونشر ظلالها. الشاعر هنا هو الذي يستطيع أن يستثمر إمكانات الشعرية الكامنة في قلب الأشياء، والذي يقدر أن يحكّ الشيئي بالإنساني فتتوهج جمرة الشعرية، دون أن تزكم الأنوف بدخان الانفعال، ودون أن تصدم الأسماع بضجيج الصخب. إن الشاعر يبدو كما لو أنه يستفيد من تقنية «الأقنعة» حين يتخفّى وهو يدفع بالأشياء لتصبح هي البؤرة التي تشعّ بشعريتها، ولعله يدرك أن جمرة الأشياء لا تخبو، فما إن ينفد وقودها، حتى يتجدد بتجدد الظرف وزاوية النظر:

لم تُغلق دائرةٌ لنهايات الأشياءْ
إلا انفتحتْ دائرةٌ لبدايتها[٦١].

لقد فقد الشاعر «الأشياء» عندما فقد الأرض/ المكان، فلم يبقَ سوى الزمان يتحول فيه عبر أماكن لا يمتلكها، وأشياء لم يخترها، ولا ينبغي أن يتشبث بها، يصف حاله قائلاً: «أنا لا أعيش في مكان، أنا

أعيش في الوقت... لم أستطع تكوين مكتبة منزلية متصلة أبدا... تنقلتُ في البيوت/ المحطات، والشقق المفروشة، وتعودت على العابر والمؤقت. روّضتُ نفسي على ذلك الشعور بأن بكرج القهوة ليس لي.. فناجين قهوتي من ممتلكات المالك ومن مخلفات المستأجر السابق. الصدفة العقارية وحدها هي التي تختار لي شكل ملاءات سريري، وحجم مخدتي، وستائر نوافذي، وطنجرة المطبخ، وملعقة الشاي، كلها هناك كما شاء أو كما شاء الآخر، لا كما تشاء أصابعي..ارتحت لحياة الفنادق. الفندق علمني عدم التشبث بالمطرح. روضني على قبول فكرة المغادرة»[٦٢]؛ كان رد الفعل الطبيعي لعدم امتلاك الأشياء ماديًا هو التشبث بها فنيًا، وامتلاكها شعريًا. خلاصة القول هو أن شاعرًا عربيًا لم يصل إلى هذا المستوى المرموق في «شعرنة» اللحظات الحميمة عبر أشياء هامشية كما وصل مريد البرغوثي. إنه في هذا المضمار الحصان الرابح بجدارة؛ إذ الأشياء- المادية منها على وجه الخصوص- تتحول إلى كائنات تتجول عبر المكان والزمان حين تلمسها عصاه. وقد يصل الأمر إلى أبعد حين يتخلى الشاعر عن مكانه للأشياء، فيمنحها حق أن تتكلم بنفسها عن نفسها، لنرى أنفسنا، ونصبح نحن المتلقّين في مواجهة مباشرة مع «منطق الكائنات».

الهوامش

١- أبو القاسم الشابي: **الخيال الشعري عند العرب**، تونس، ١٩٨٣، ص ١١١- ١١٢.
٢- صلاح فضل: **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٥٣.
٣- عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني: **الديوان في الأدب والنقد**، مطبعة الشعب، القاهرة، (د.ت)، ص ٢٠- ٢١. هنا يحسن التنويه بأن كتاب الديوان كان قد صدر ١٩٢١، وأن الشابي كان قد ألقى محاضرة «الخيال الشعري عند العرب»، في قاعة الخلدونية بتونس ١٩٢٩، مما يؤكد تأثر الشابي بالعقاد. راجع في هذا جابر عصفور: **ذاكرة الشعر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ١٢٠.
٤- لا أحد يغفل عن مكانة العقاد شاعرًا، غير أن وزنه بوصفه ناقدًا يرجح وزنه بوصفه شاعرًا.
٥- عباس محمود العقاد: **خمسة دواوين للعقاد**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣، وديوان «عابر سبيل» هو الديوان الخامس والأخير. أما القصائد المشار إليها فتقع على الترتيب في الصفحات ٣٩٠، ٤٠٣، ٣٩٤، ٣٩٦، ٤٠٥، ٣٨٢، ٤٠٧.
٦- **خمسة دواوين للعقاد**، (مرجع سابق)، ص ٣٧٧.
٧- السابق ص ٣٣٧، ٣٧٨.
٨- السابق ص ٣٧٩.
٩- السابق ص ٤٦٦.
١٠- يمكن أن نتأمل في هذا الصدد ثلاث قصائد تجمع بينها بنية واحدة هي: بيت يتكلم ص٣٨٢، المنازل ص ٤٠٥، معرض البيت ص ٤٠٧، لنجد أنها تنزلق من التحديد الذي يبدو من خلال العنوان إلى التجريد.
١١- نزار قباني: **الأعمال الشعرية الكاملة**، الجزء الأول، منشورات نزار قباني، بيروت، (د.ت)، ص ٥٠٥.
١٢- محمود أمين العالم: **مجلة إبداع**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يناير ١٩٩٤، ص ٧٨.
١٣- محمد علي الكردي: لغة الأشياء بين الخراط والغيطاني، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يوليو ١٩٩٥، ص ٢٤.

١٤- حسن حنفي: الشيء تصور هو أم صورة؟، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ديسمبر ١٩٩١، ص ٨٧. وفي هذا الصدد يشير الدكتور محمد علي الكردي إلى دراسات جاستون باشلار عن دور العناصر الأربعة (الماء - التربة - الهواء - النار) في تشكيل الخيال الساكن والخيال الحركي، وبما توصل إليه جان بول سارتر من اكتشاف مدهش لحياة الموجودات وتداخلها الحميم في تشكيل رؤية بطل روايته الغثيان، وباهتمام هيدجر بفلسفة الأشياء وأهميتها للإنسان، راجع: لغة الأشياء بين الخراط والغيطاني، (مرجع سابق)، ص ٢٤.

١٥- يبدو أن الأشياء الصغيرة سيكون لها أهمية كبيرة في الأعمال الأدبية المستقبلية. حصلت رواية «إله الأشياء الصغيرة» للكاتبة الهندية آرونداتي روي Arundhti Roy على جائزة البوكر، والرواية كانت رائدة في سبر أغوار الإنسان من خلال النبش حول التفاصيل الصغيرة، والأشياء التافهة، وتؤكد الرواية أن هذه الأشياء هي التي تشكل جوهر حياة الإنسان، وهي التي تمنحه السلام النفسي والصفاء الروحي، ولا تنسى الكاتبة أن تحرضنا على عدم التضحية بهذه الأشياء الصغيرة بدافع الحرص على وجاهة زائفة، أو مظهر خادع، أو أعراف جامدة، أو عادات متبلدة.

اروندانتي روي: إله الأشياء الصغيرة، ترجمة: جيهان الجندي، دار الجندي، سوريا، ١٩٩٩.

١٦- صلاح فضل: شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠، ص٨١.

١٧- محمود حامد: الشعرية الجديدة، مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يونيو ١٩٩٢، ص ١٢٠.

١٨- صلاح فضل: علم الأسلوب .. مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٨٦.

١٩- صلاح فضل: الظواهر الأسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١، ص ٢١٠.

٢٠- صلاح فضل: شفرات النص، (مرجع سابق)، ص٩٣.

٢١- المرجع السابق الصفحة نفسها.

٢٢- هذه الأعمال هي:

الأعمال الشعرية «مجلد»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - عمان، ١٩٩٧، ويضم الدواوين الآتية:

- الطوفان وإعادة التكوين، ١٩٧٢.
- فلسطيني في الشمس، ١٩٧٤.
- نشيد للفقر المسلح، ١٩٧٨.
- قصائد الرصيف، ١٩٨٠.
- طال الشتات، ١٩٨٧.
- رنة الإبرة، ١٩٩٣.
- ليلة مجنونة، ١٩٩٥.
- منطق الكائنات، ١٩٩٧.
- الناس في ليلهم، ١٩٩٩.
- زهر الرمان، ٢٠٠٢.

بالإضافة إلى كتاب نثري: رأيت رام الله، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق عربية، القاهرة، العدد (٥٣)، مايو ٢٠٠٣.

٢٣- أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٧٦ - ١٧٧.

٢٤- جابر عصفور: ذاكرة الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص١٤.

٢٥- مريد البرغوثي: الناس في ليلهم، ص ١٠١، ويمكن متابعة بعض السياقات الواردة عن المخدة في الأعمال الشعرية، الصفحات: ٤٨، ١٦١، ١٨٤، ٢٣٨، ٢٤٥، ٢٤٩، ٢٨٧، ٢٨٨، وفي ديوان الناس في ليلهم الصفحات: ١٢، ١٣، ٢٥، ٨٢.

٢٦- السابق ص ١٦٢ - ١٦١.

٢٧- السابق ص٢٥.

٢٨- مريد البرغوثي: حرية الإبداع، (مرجع سابق)، ص٢٨١.

٢٩- الناس في ليلهم، ص١٠.
٣٠- رأيت رام الله، ص٢١٨.
٣١- الناس في ليلهم، ص ٤٣ - ٤٢.
٣٢- الأعمال الشعرية، ص ٤٦٨.
٣٣- السابق ص ٥١١ - ٥١٠.
٣٤- السابق ص ٢٢٧.
٣٥- السابق ص ٣٣٩.
٣٦- راجع ما كتبه ستيفن أولمان عن «الإرجاء والتشويق» بكتاب شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ص ٣١.
٣٧- الناس في ليلهم، ص ١٥- ١٧. وسيتم تحليل النص على أساس أنه موزع على خمس وحدات حسب الشكل الطباعي الذي لا تخطئه العين.
٣٨- الأعمال الشعرية ص ٨٢ - ٨٣.
٣٩- جابر عصفور: المرايا المتجاورة .. دراسة في نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٢٦.
٤٠- عنوان هذه القصيدة هو «اشتهاء»، الأعمال الشعرية، ص ٥٢٩.
٤١- رأيت رام الله، ص ٧٥.
٤٢- السابق، ص ١٧٧.
٤٣- الأعمال الشعرية ص ٥٦- ٥٧. ويمكن مراجعة «قصائد الصنم»، ص ٥٦- ٧١.
٤٤- السابق، ص٤٦٣- ٤٦٤.
٤٥- السابق، ص٦٨.
٤٦- السابق، ص٦٥.
٤٧- السابق، ص١٩٢.
٤٨- الناس في ليلهم، ص ٧٢ - ٧٣.
٤٩- جابر عصفور: ذاكرة الشعر، (مرجع سابق)، ص١٥.
٥٠- راجع اللقطات التي سجلها الشاعر بعنوان: قالت الكاميرا، الأعمال الشعرية، ص ١٩٩-٢١٠.
٥١- راجع ديوان «منطق الكائنات»، ضمن الأعمال الشعرية، ص ٧٩ - ٢١٠.
٥٢- راجع قصيدة: «الشهوات»، السابق، ص ٢٣٥ - ٢٥٣.
٥٣- قصيدة: «غرف الروح»، السابق، ص ٤٣٩-٤٦٩.
٥٤- مريد البرغوثي: حرية الإبداع، (مرجع سابق)، ص ٢٨٢.
٥٥- الأعمال الشعرية، ص ٢٤٣.
٥٦- مكسيم رودنسون: في بيت الشعر، مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ١٤٢، سبتمبر ١٩٩٤، ص ٤٢.
٥٧- محمود درويش: معين بسيسو لا يجلس على مقعد الغياب، مقال بمجلة الكرمل، ١٩٨٤ العدد١١، ص٥.
٥٨- رأيت رام الله، ص ١٧٠ - ١٧١.
٥٩- حرية الإبداع، (مرجع سابق)، ص ٢٧٩.
٦٠- السابق، ص ٢٧٩.
٦١- الأعمال الشعرية، ص ٦٠٦.
٦٢- رأيت رام الله، ص ١١٠- ١١١.

تفاعل الأنواعِ الأدبية

في مراسلات محمود درويش وسميح القاسم

فهد إبراهيم البكر*

تعالج هذه الدراسة ظاهرة تفاعل الأنواع في الرسائل الأدبية، بعيدًا عمّا كثر الخوض فيه من تداخل الأنواع الأدبية وتفاعلها في القصيدة، أو الرواية، ومن هنا جاءت أهمية هذا الموضوع في كونه يناقش هذه القضية من جانب آخر قلّ تناول النقاد والدراسين له، وهو ميدان الرسائل الأدبية، سواء القديم منها، أو الحديث.

ولأن مراسلات الشاعرين الفلسطينيين: محمود درويش وسميح القاسم تعدّ علامة فارقة في أدب الرسائل الحديث؛ ولأن مراسلاتهما قد ضُمّتا في دفتي كتاب واحد، فقد رأينا من الضروري النظر فيها، والتأمل في معانيها ومبانيها، وخصوصًا أنها تصدر من شاعرين تَسَنَّمَا ذروة الشعر في العصر الحديث، وكثيراً ما تناول منجزهما الشعري الدارسون والنقاد تحليلاً وتفصيلاً، لكن رسائلهما ظلّت مفتقرة إلى من يلتفت إليها، فقليلون من يتوجهون إلى دراسة نثرهما مقارنة بأولئك المغرقين والمولعين بدراسة شعرهما.

ويُعدّ كلٌّ من محمود درويش وسميح القاسم من أواخر من أبدعوا أدبًا رسائليًا في العصر الحديث يُشار إليه بالبنان، وهما أيضًا من أواخر جيل العمالقة الذين ركبوا موجة الأدب الرسائلي، هذه التي لاتزال بحاجة إلى كثير اهتمام في زمننا هذا، وقد حاولت هذه الدراسة أن تقدم إسهامًا متواضعًا في تقديم هذه التجربة من الدراسة ضمن مسألة التداخل بين الأنواع الأدبية، بوصف التداخل مؤديًا إلى التفاعل، وهو ما يؤدي بدوره إلى وضوح أثر الشعرية على النوع الرئيس بوجه عام، والنوع الدخيل على وجه الخصوص.

ومن هنا فقد اعتمدت الدراسة في مستهلها على تمهيد حول تداخل الأنواع الأدبية، وتسليط الضوء على «الرسالة» بوصفها نوعًا أدبيًا جامعًا، ثم قامت الدراسة بإعطاء لمحة موجزة، عن مراسلات الأدباء في العصر الحديث، ثم انتقلت الدراسة بعد ذلك إلى الحديث عن الموضوع الرئيس، الذي هو صلب البحث وعماده، وهو «شعرية النوع الأدبي في المراسلات الحديثة بين محمود درويش وسميح القاسم»؛ حيث تفرّع عن هذا الموضوع الكبير موضوعات أخرى مرتبطة به، اقترحنا تقسيمها إلى ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: يستعرض هذا المبحث الأنواع الأدبية الواردة في مراسلات محمود درويش وسميح القاسم، وقد رصدت الدراسة هذه الأنواع من خلال التقسيم الآتي:

* عضو هيئة التدريس بقسم اللغة العربية، كلية الآداب والفنون، جامعة حائل، السعودية.

١ - الشعر: ويشمل الشعر العمودي، والتفعيلي.
٢ - القــص.
٣ - الرحلــة.
٤ - اليوميات.
٥ - المقــالة.
٦ - الرسالــة.

المبحث الثاني: يوضح ثورة التفاعل بين الأنواع الأدبية وانفتاحها في مراسلات محمود درويش وسميح القاسم.

المبحث الثالث: يناقش شعرية الأنواع الأدبية في عتبات الرسالة:

تمهيد

لا تفتأ الأنواع الأدبية تتداخل فيما بينها ضمن نص، أو نوع بعينه، وهذه ظاهرة متطورة ومتجددة؛ إذ ظهر ذلك جليًا ليس في إبداع المحدثين فحسب، بل كان كذلك لدى القدماء، وهو أمر ينبئ عن صعوبة أن يظل النوع الأدبي صافيًا نقيًا خاليًا من تلاطم الأنواع الأخرى وتدافعها عليه، وليس يعني هذا أمرًا سلبيًا، يضرّ بعملية الإبداع، أو يحدّ من شعرية النص، بل ربما كان هذا عاملاً مهمًا في الكشف عن جماليات النوع، وأدبية النص، غير أن التداخل في حد ذاته لا يمكن أن ينمّ عن شعرية إلا إذا كان ذا أثر تفاعلي. بمعنى أن يكون التداخل ليس استعراضًا لأنواع بعينها، وإنما يحتاج إليه النوع الأول الذي يقود مسيرة التداخل، ويوجهها إلى حيث التفاعل، وعليه فإن التفاعل مرحلة ثانية بعد مرحلة التداخل، وهو كذلك نتيجة للأول، وسبب عنه؛ فكل تفاعل تداخل، وليس العكس.

حين نتأمل في الإبداع الشعري أو النثري في العصر الحديث نرى الرواية أمًّا لأنواع أدبية كثيرة قد تجتلبها الرواية، وتسحبها إلى بساطها، فقد نلمح فيها القصيدة، والرسالة، والخطبة، والمقالة، والمقامة، والأمثال، والوصايا، ونحو ذلك من الأنواع. بل ربما قامت الرواية في مجملها على نوع بعينه، كأن تكون سيرة ذاتية، أو مذكرات، أو رسالة، أو غير ذلك. وهنا نكتشف مدى تفاعل الأنواع الأدبية فيما بينها ضمن نوع بعينه، وهو ما يشير إلى أن التفاعل - بوصفه مرحلة ثانية من مراحل تماس الأنواع الأدبية - ربما قاد إلى مرحلة ثالثة، وهي مرحلة التصارع، التي يغلبُ فيها بعضُ الأنواع بعضها الآخر، فيمسك بزمام النص، وهو لا شك ملمح آخر من ملامح الأدبية بين الأنواع، يبرز مظاهر القوة والضعف، ويبين مواطن التفوق والانحسار.

وتعد الرسائل الأدبية حديثًا - إذا ما قورنت بعصور تطور الكتابة قديمًا - نوعًا أدبيًا ذا مرتبة أقل من الأنواع الأدبية السردية: (الرواية - القصة - القصة القصيرة - القصة القصيرة جدًا)، من حيث الحضور، ومن حيث مستوى الشعرية أيضًا، لكن الحقيقة التي لا مراء فيها أن احتكاك هذا النوع بالأنواع السردية عادة ما يمنحه قوة شعرية، ويكسبه سمات سردية، فيصبح مثل هذا اللون مجالاً لاكتشاف مزيد من الألوان الجديدة ذات الأثر الأدبي والسردي في آن، وهذا أمر واضح في التعالق مع الرواية على سبيل المثال؛ حتى لقد ظهر ما يعرف بالرواية الرسائلية التي ما زالت إلى اليوم تنتظر اكتشافًا، ودرسًا، وتحليلاً.

ولم تحظ الرسائل الأدبية في عصرنا هذا بما كانت تحظى به قديمًا، أعني زمن عصور الكتابة الفنية المشرقة، على الرغم من انتشار وسائل الكتابة التي تساعد على التألق، والتأنق. ويبدو السبب واضحًا في أن الرسائل قديمًا كانت هي الوسيلة الأولى، والمصدر الأهم في التواصل؛ ولذلك تنوعت مشاربها وأغراضها، حتى إلى وقت قريب في زمننا هذا، حينما أخذت تنحو المسلك نفسه في عملية التواصل، حتى ظهرت بعد ذلك مستجدات حديثة في عالم الرقمية؛ فقلّ الاهتمام بالترسل،

وبدأت الرسائل الأدبية تسلك منعطفًا خطرًا في قلة تناول الأدباء لها، وهو ما أصبح ينذر بفتور هذا النوع الأدبي واضمحلاله.

إن الرسائل نوع أدبي قديمُ النشأة والجذور، كانت منذ القديم مجالاً رحبًا لاستقطاب أنواع أدبية أخرى، وقد نالت من الدرس والنقد قديمًا مالم تنله في عصرنا هذا؛ فظهرت المؤلفات التي صنفت حول المكاتبات، وأدب الكتّاب، وربما لم تُعرف الرسائل بـ (المراسلات) إلا في عهد قريب، حيث عرّف بعضهما المراسلة حديثا بأنها: «مخاطبة الغائب بلسان القلم»[1]. فالمراسلات إنما هي الرسائل، وقَصدُ كتابتها إنما هو التراسل الذي هو «فن إنشاء الكلام المنثور، وحسن صياغته وتأليفه، للوفاء بأغراض المراسلة المختلفة»[2].

ويدل ذلك التلون الاشتقاقي على أن مصطلح «المراسلة» تفرّع في بداية الأمر عن مصطلح «الرسالة» الذي عُرف قديمًا؛ «ليدلّ على وضع خاص، هو وضع المراسل الذي إن كان يشترك والمترسّل في وضع عام، وهو كتابة الرسائل، فإنه يتميّز عنه بعلاقة التخاطب الرسائلي التي تجعله يكتب نوعًا خاصًا من الرسائل، يقتضي جوابًا، أو يكون جوابًا على ابتداء. وهذا يعني أنّ أهم ما يميّز المراسلة - صيغةً مصدريةً، ومصطلحًا أدبيًا - هو معنى المشاركة، والطبيعة الحوارية لفعل الكتابة؛ ولذلك طغت على استعمال هذا المصطلح صيغةُ الجمع (المراسلات correspondances)؛ لأنه تمحّض للدلالة على جنس ترسّلي لا يتحقّق إلا بتعدّد الرسائل، وتكرار فعل المراسلة، ومشاركة طرفين، أي من خلال تشكل العلاقة التراسلية بين الرسائل والردود»[3].

• **مراسلات الأدباء في العصر الحديث.**

بعيدًا عن الرسائل الذاتية (الخاصة) ذات الطابع الوجداني، والتخييلي، التي يكتبها الأدباء لأنفسهم على سبيل التنفيس والتسلية، أو حتى التي كانت تكتب لأغراض التواصل والتبادل إلى وقت قريب؛ كانت هناك مراسلات عديدة ذات أصول فنية، عُرفت بين أدباء هذا العصر، وقد اتسمت بكونها رسائل، وأجوبة، وردودًا اعتمدت على أهم الأصول التي تقوم عليها الرسالة الفنية المعاصرة[4]، وهو أمر يجعلنا نقتصر على «المراسلات»، ونحددها دون «الرسائل»؛ لأن الثانية أعمّ من الأولى، وأكثر تعبيرًا عن التراسل، والتواصل، والتبادل، وإن كانت طبيعة الرسالة تقوم في أصلها على تبادل بين اثنين، غير أنها ربما كانت من النفس إلى النفس، أو من شخص إلى مجموعة، أو من معلوم إلى مجهول؛ لذلك كانت «المراسلات» بثوبها العصري أقرب إلى أن نستعملها في حديثنا هنا.

لقد ظهرت مجموعة من المراسلات في العصر الحديث، غير أننا لم نجد مراسلات بين شخصيتين عُرفتا بالشعر أكثر من النثر، وتميزتا بالقصائد أكثر من الرسائل إلا قليلاً، ولعل من آخر ما يمكن رصده من مراسلات الأدباء المتوهجة في هذا العصر ما دار بين الشاعر الفلسطيني محمود درويش (١٩٤١ - ٢٠٠٨م)، ومواطنه الشاعر سميح القاسم (١٩٣٩ - ٢٠١٤م)؛ حيث نجد في كتاب «الرسائل»[5] جملة من مراسلاتهما المتنوعة في موضوعاتها، وأغراضها، وأشكالها الكتابية، فهي أنموذج لمراسلات الأدباء بشكل عام، والشعراء بشكل خاص، كما إنها تعد من آخر ما أبدعه جيل الشعراء الكبار من مراسلات أدبية، تميزت بلونها الأدبي الشعري، وطابعها الوجداني العاطفي الذي صار سمة واضحة في أكثر مراسلات الأدباء في العصر الحديث؛ لذلك يمكن تصنيف ما دار من مراسلات بين محمود درويش، وسميح القاسم من قبيل «الرسائل الإخوانية».

ولأنهما شاعران؛ فقد تميزت رسائلهما بلونها الشعري، فجاءت بعض الرسائل وكأنها قطعة شعرية، بل وجدنا في كتابهما سالف الذكر كثيرًا

من الرسائل الشعرية، تلك التي تكون في مجملها قصيدة من قصائدهما، سواء التفعيلية، أو النثرية، ومعلوم أن ظاهرة المراسلات الشعرية ذات إرث تاريخي قديم، نشأ مع نشوء الرسائل الأدبية قديمًا، غير أنه في العصر الحديث بات سمة واضحة لدى بعض الأدباء، وصار لافتًا للانتباه أن نجد شاعرين - عُرفا بالشعر أكثر من النثر - تتجلى شعريتهما في مجال آخر غير القصائد، وذلك من خلال الرسائل على نحو ما فعله درويش والقاسم، ومن هنا كانت المراسلات الشعرية بينهما ظاهرة تستحق الوقوف والتأمل.

ومنذ أن كانت الرسالة قديمًا - وفي القرن الرابع الهجري خاصةً - تسلك مسلك الزخرفة والتصنيع، وهي تنمو تصاعديًا في تحررها من شكل الرسالة الأقدم الذي لم يكن ليهتم بشعرية الرسالة اهتمامه بوظيفتها التواصلية، ومقاصدها الإبلاغية، ومنذ أن ظهرت مدارس الترسل على يد عبدالحميد الكاتب (ت١٣٢هـ)[٦] ومن جاء بعده، كانت الرسالة تسلك مسلكًا فنيًا، بدا واضحًا في تنوع أشكالها، وموضوعاتها، وأصبحت مجالاً لدخول أنواع أدبية أخرى، كاجتلاب الأشعار، والحكم، والأمثال، بل ظهرت التوقيعات مثلاً[٧]، ومثلها الوصايا، متأثرة بارتباطها بالرسائل، ونماذج ذلك في رسائل القدماء أكثر من أن تُحصى[٨].

وبغض الطرف عن الخلاف الحائم حول تسمية «الجنس»، أو «النوع»، وما دار من جدل في تفسير مفهوم الجنس الأدبي[٩]، فإننا نعني بالأنواع الأدبية تلك الأجناس والأشكال الأدبية التي تجلّت بشكل واضح في مراسلات الأدباء المعاصرين، من شعر أو نثر، فقد ظهرت في كثير من رسائل المعاصرين صنوف عديدة من القصائد العمودية، والتفعيلية، كما تلوّن النثر ما بين سرد، وقص، وحكم وأمثال، ويوميات، وربما اندست المقالة داخل الرسالة أيضا، أو جاءت الرسالة تنفيسًا وتسليةً، وحديثَ نفس، حتى تغدو وكأنها خاطرة، وقد بدا هذا التفاعل بين الأنواع جليًا في كثير من النماذج الرسائلية، ليس هذا مقام عرضها وتفصيلها.

إن ذلك التواشج بين الأنواع الأدبية ضمن نوع واحد يؤكد ما ذهب إليه بعض الباحثين من ذكر لوظائف التداخل وأنواعه[١٠]، إذ قد يكون التداخل صريحًا، وربما جاء ضمنيًا، وهكذا. وهذا لا يمكن كشفه وإدراكه إلا من خلال اندماج الأنواع فيما بينها، ومن ثم تفاعلها، بمعنى أن يكون «صدور الأجناس الأدبية على اختلاف أنواعها وأنماطها وأشكالها عن أصل واحد، أو سلالة واحدة، بحيث نستدلّ في الجنس على مظاهر وأمارات دالة على الجنس الآخر، أو دالة على العرق الأجناسي الذي ينتظم جملة الأجناس برمّتها»[١١].

ولذلك فقد وجدنا في كتاب «الرسائل» - الذي يضم مراسلات محمود درويش وسميح القاسم - مجالاً رحبًا لاكتشاف أنواع أدبية متنوعة، وهي أنواع تنمّ عن التداخل أولاً، ثم التفاعل ثانيًا، وهو ما يعلي من شعرية الأنواع في انسجامها مع بعضها، فليس وجود أكثر من نوع في إطار واحد مظهرًا من مظاهر التداخل فحسب، بل ربما كان ذلك أيضًا سرًا من أسرار التفاعل المؤدي إلى شعرية النوع.

المبحث الأول: الأنواع الأدبية في مراسلات محمود درويش، وسميح القاسم.

يمكن تناول الأنواع الشعرية الواردة في مراسلات درويش والقاسم حسب كثرتها وتأثيرها على النحو التالي:

١ - الشعر.

يُعدّ أكثر الأنواع الأدبية حضورًا في مراسلاتهما؛ نظرًا لأنهما من كبار الشعراء في العصر الحديث، وأن محمود درويش من جيل العمالقة[١٢]، وأنهما أيضًا من الشعراء المكثرين، بدليل دواوينهما الشعرية التي تشهد بذلك[١٣]. وكل ذلك يؤكد لنا

كيف سيكون تأثير الشعر واضحا في مراسلاتهما؟! بل إنه لكثرته جاء متنوع الحضور، ومتفاوت الأنواع، وفقًا للشكلين التاليين:

(أ) الشكل العمودي:

بوصفه القانون الأقدم والأمثل للشعر العربي، فقد لوحظ حضور الشعر في مراسلاتهما على نحو بيّن؛ غير أننا حين نتأمل دواوينهما نجد أن درويشًا أقل استعمالاً للشكل العمودي، في حين أن سميحًا أكثر توظيفًا له؛ لهذا جاءت إحدى رسائل سميح القاسم بثوب عمودي، على نحو ما وجدنا في رسالته التي بعنوان «نرسم بحبر الروح سهمًا واضحًا»؛ حيث ورد فيها مثل هذا النص: «ويوم تمرّد أبو طوني، وجدها (صليبًا) مرة أخرى؛ فاستكتبنا قصيدة لا تخلو من تهديد ووعيد:

يا أبا طوني ألا تذكرها
دعوةٌ وجهتها من قبل عام؟
يوم أقسمتَ بأن تتخمنا
بألذ الخمر مع أشهى الطعام
فلماذا صرتَ أنْ أبصرتَنا
في جوار البيت أسرعت تنام؟
انشغالٌ أم قضايا طَرَأَتْ؟

أم فِلاسٌ؟ أم ترى تخشى (المدام)؟

إلخ إلخ، ويستجيب أبو طوني، شريطة أن نسلّمه القصيدة، وفي اليوم التالي نكرر دعوتنا إليه، فيزجرنا: «لا أخافكما؛ فالقصيدة في جيبي؟»، إلا أنه سرعان ما ينسحب، ويكرّر الدعوة صاغرًا..»[١٤].

على أنهما كان يتبادلان أحيانًا في الرسالة قصائدهما العمودية، وذلك في معرض الاستذكار، واستعادة الماضي، والحنين إلى السابق، وقد وجدنا هذا النص بينهما شاهدًا بذلك: «وتحضر على الفور تلك البداية السحيقة اللصيقة لعملنا المشترك، في أعقاب زيارتك لي في الرامة أهديتني قصيدة، كان عنوانها «عروس جبل حيدر»، وكان مطلعها:

في حضنِ حيدرَ ترقدُ * حيثُ الجمال مغردُ**

وبالطبع كان عليّ أن أردّ النار بالمثل، وهكذا أهديتكَ قصيدة معارضة، كان عنوانها (بلبل دير الأسد)، وكان مطلعها:

قلبي يثورُ ويزبِدُ * وعلى الحنين يُعربِدُ**

مهلاً، انتظر، راجع المطلعين معي، ألا تلاحظ شيئًا؟! بل تلاحظ بالتأكيد من خلال هذين البيتين أننا منذ بداياتنا كنّا مكرّسين للتماثل والتناقض في آن»[١٥].

هنا نجد الرسالة لا تكتفي في كونها تستعيد الذاكرة الشعرية وحسب، بل هي أيضًا تواءم بين نصين شعريين، وكأنها تنضدهما، وتجمعهما إلى رحابها، حتى لا يكاد المتلقي يشعر لمن هي الرسالة في الأصل؟ إذا غض طرفه عن فاتحتها، وذيلها، بل أيضا لا يعرف القارئ لمن البيت الأول والثاني؟ وهذا ملمح من ملامح تفاعل الشعر مع الرسالة، وذلك في تغييب أثر الشاعر، وإبراز أثر الشعر ذاته.

على أن الشكل العمودي أيضًا قد يرد في مراسلاتهما على سبيل الاستشهاد، على شاكلة هذه الأبيات التي جاءت في سياق رسالة سميح القاسم:

سأحمل روحي على راحتي
وأهوي بها في مهاوي الرّدَى
فإما حياة تسرّ الصديق
وإما مماتٌ يغيظ العدى
ونفس الشريف لها غايتان
ورود المنايا، ونيل المنى[١٦]

(ب) الشكل التفعيلي:

وهو الشكل الأكثر حضورًا في مراسلاتهما، كما أنه الأكثر حضورًا في أعمال درويش الشعرية؛ ولأنه كان تقليدًا يحتذيه شعراء العصر الحديث، ولتعبيره عن خطراتهما بشكل أدق، جاء مبثوثًا في مراسلاتهما، كما أن اقتراب الشكل التفعيلي أحيانًا من النثرية جعل حضوره أقوى وأكثر، ويتخذ هذا

الشكل ألوانًا متنوعة من حيث حضوره، فقد تأتي الرسالة بأكملها على هيئة قصيدة، كما في رسالة درويش إلى سميح القاسم التي بعنوان: «أسمّيك نرجسة حول قلبي»، حيث يقول فيها:

دوائرُ حول الدوائر، لو كان قلبي معك
قطعتُ مزيدًا من البحر، ماذا أصابَ الفراشَ؟
وما صنعَ النبعُ بالفتياتِ الصغيرات؟ ماذا دهانا؟
لندخلَ هذا العناقَ السرابَ .. العناقَ السرابَ السرابْ
ونحن على مشهدٍ لا يكرّرُ إلا حضور الغيابْ
...
سنكتبُ، لاشيءَ يثبتُ أنَّ الزمانَ طويلُ اللسانِ
سوى الكلمات التي لا تَصُدُّ سوى موتِ
صاحبها
فَقُلْها
وقلها
وخفّفْ عن القلبِ بعض التلوّثِ والأسئلةْ
وقُلها
وخفّفْ عن الناس ساديّة العصر والأخوةِ القَتَلَةْ
سنكتبُ من غير قافية أو وطن
لأنّ الكتابةَ تثبتُ أني أحبكْ
وأن لأمي حقا بقلبكْ
وأن يديكَ يدايَ، وقلبي قلبُكْ!

محمود درويش
باريس ١٩٨٦[١٧]

ومثل ذلك الرسالة التي بعث بها سميح القاسم إلى درويش بعنوان «تغريبة»، يقول فيها:

لبيروتَ وجهان
وجهٌ لحيفا
ونحن صديقان
سجنًا ومنفى
قطعنا بلادًا وراء بلاد
وها نحن في تعتعات الدّوار
نعودُ
وزادُ المعاد
عناقٌ سريعٌ ببابِ مطار
...
لتونسَ وجهان
وجهٌ لحيفا
ونحن غريبان
نحن غريبان
نحن غريبان
ما من زمان
وما من مكّان
لماذا؟ لماذا؟
وأين؟
وكيفا؟
ووجه .. لحيفا

سميح القاسم
الرامة ١٩٨٢/١٠/٢٧[١٨]

وربما جاءت القصائد التفعيلية مبثوثة داخل الرسائل، كما في رسالة سميح القاسم التي يقول فيها:

أخي العزيز (...)
صاحبي
لم نكن شعراء المقابر يا صاحبي
هكذا ينبغي أن نموت
(...)
لم نعد أمراء المنابر يا صاحبي
كاتم الصوت يأمرنا بالسكوت
صوته وحده الراوية
صمته وحده القافية
هكذا
فالوداع الوداع
أنذا ذاهب في بلاد دمي
راحلٌ في خلاياي
محبرتي مركبي
وقميصي شراع

أنذا ذاهب في جنوني
متى نلتقي؟
وإلى أن نلتقي بعد ثلاثة عشر شهرًا في المقهى المقفر ...[١٩].

٢ - القصّ.

يتسع هذا النوع ليضم أنواعًا أخرى إلى رحابه، غير أنّا لمّا رأينا الأنواع المتفرعة عنه تدور في إطار من السرد ضممناها إلى القص بشكل عام، بوصفه الأشهر والأقدم تمثيلاً للسرد. وقد لمسنا في مراسلات درويش والقاسم رسائل كثيرة قامت على أنقاض هذا النوع السردي، ونعني بالنوع السردي هنا أن الرسالة قد تسلك مسلك الرواية أحيانًا، أو القصة، أو القصة القصيرة، ويكون ذلك من خلال توظيف بعض المقومات السردية التي يتميز بها الخطاب السردي، كالقص - أو ما يعرف بالحكي - والوصف، والحوار، وقد أكسبت تلك المقومات الرسالة طابعًا سرديًا، جعل بعضها تبدو وكأنها مقطع روائي، أو قصصي، وقد لوحظ هذا النوع جليًّا في غير رسالة.

لذلك تنهض الرسالة أحيانًا على مبدأ الخطاب الحكائي، سواء في اشتمالها على القص، أو الوصف، أو الحوار، لا سيما إذا أدركنا أن هذه العناصر الثلاثة هي عناصر الخطاب الروائي، وهي الطرائق السردية التي تتكئ عليها الحكاية[٢٠]؛ ولذلك رأينا كثيراً من الرسائل تراوح بين هذه الأساليب في صنع أثر الحكاية، حتى باتت بعض الرسائل أشبه بالحكاية المستقلة بذاتها. ويمكننا تلمّس هذا الأثر الحكائي في نماذج كثيرة من مراسلاتهما، من قبيل (الوصف) الذي ورد في هذا النص: «ويا سميح، يا سفير قلبي إلى الشجر كله، لماذا أشعر بكل هذا العطش؟ والعطش الذي لا يرويه غير امتصاص قطرة من الماء ... وينفتح الشرق أمامي على غابات الزيتون التي تصعد، وتصعد بلا تعب وبلا ملل إلى تعرجات جبال كثيرة متناثرة؛ لتصل قريتي بقريتك العالية، عبر عشرات من القرى، كالمجاز السهل في نشيدٍ شديد الصعوبة، يدخلنا في متنه شهداء، أو شهداءَ، وهكذا تتحول شجرة الخروب إلى مرتكز جهات، وإلى علامة الفارق بين الأرض والسماء ... ولكن الليل لم يكن باردًا كما هو الآن، ولم تكن للقمر أغانٍ عبرية معاصرة، ولكنني أتذكر شجرة الدار التي تَتوسطها شجرة التوت التي تشد البيوت؛ لتحولها إلى دارٍ هي دار جَدِّي»[٢١].

ومن ذلك أيضا ما نلحظه من تأثير دور (الحوار) في المشهد الحكائي الذي غلب على رسالة درويش هذه: «عزيزي سميح، لا أحد يحلم كما يحلم الآخر، ولا أحد يحلم نيابة عن أحد، ولكن الشاعر يحلم بأن يحلم للجميع، ونيابة عن الجميع ... لا أحد يستطيع أن يمحو إلحاح المشهد مني، فإلى متى تطاردني العينان وتلك الحصوة؟ وقالت لي العرافة جونيا الآشورية بعد شهور دون أن أحدثها عن ذلك الطائر: لا تخف مم رأيت ...، قلت: لا أعرفها، قالت: إني أراك تكذب، فهل من عادتك أن تكذب؟ قلت: في مثل هذه الأمور، لا بد لي من أن أكذب، ولكن أين رأيت الطائر؟ قالت: في مخيلتك ... قلتُ مازحًا: وماذا في بالي؟ قالت: امرأة تتلاشى، واسم زهرة تتفتح، قلت: وأين أسكن؟ قالت: على الطابق الخامس، في بناية محاطة بالأشجار ... مازحت (البروفسور) وماذا في البال؟ قال: ماذا تعني؟ قلت: هل ترون اسمًا لزهرة تتفتح؟ قال: هل أنت شاعر؟...»[٢٢].

وقد نجد أسلوب «السرد» طاغيًا على خطاب الرسالة، كما في الرسالة التي بعثها سميح القاسم تحت عنوان «سأحفر اسمينا على الريح»، إذ تبدأ الرسالة بسرد يغلفها في ثوب قصصي، على شاكلة قوله: «أخي محمود، في الأيام الأخيرة ارتفعت درجة الحرارة هنا بفظاظة، وانخفض منسوب المياه في بحيرة طبرية بشكل لم يسبق له مثيل، الأمر الذي

يثير لدى الدوائر الرسمية قلقًا شديدًا، ويستدعي إعلان حالة الطوارئ المائية، وزارة زراعتهم تتخذ إجراءات مشددة لتقليص مخصصات الري، ويسود التحسب أوساطهم الاقتصادية والصحية، وربما العسكرية أيضا...»[٢٣].

وقد يلجأ المتراسلان في خضم مراسلاتهم إلى التصريح بالنوع الأدبي، وذلك كما في التصريح بـ«القصة»، وعندئذ نلمح العناصر الثلاثة مجتمعة، كما في هذا الأسلوب القصصي الذي يظهر في هذا النص من رسالة سميح القاسم: «هل أذكّرك بقصة أخرى من قصص الجوع اللذيذة؟ حسنًا، ها أنت ذات مساء تأتي إلى منزلي في شارع (يافا) تلوب قليلاً، ولا تستقر على مقعد، تمسك كتابًا، وتفتح (راديو) تغلق النافذة، وتفتح الثلاجة، ثم تصرخ: (أريد أن آكل أنا جائع)، وأهدئ من روعك: (لا بأس عليك، إنني متضامن معك، ضع جوعك إلى جانب جوعي، وسنحظى بوجبة فاخرة)، لم نجد في المنزل ذاك المساء سوى حبة بطاطا واحدة، كان التلف قد أصاب أحد أطرافها، بترنا جناحها التالف وسلقناها، ثم شطرناها في صحنين من الصيني الفاخر، محاطين بشوكتين وسكّينتين كما يليق بالناس المتحضرين...»[٢٤].

وإذا علمنا أن «القصة القصيرة فن أدبي نثري يتناول بالسرد حدثًا وقع، أو يمكن أن يقع»[٢٥]، وأنه لا يشترط فيها أن تكون «مجرد قصة تقع في صفحات قلائل»[٢٦]، أدركنا أن الرسالة ربما تقوم بهذا الدور أحيانًا، وقد رأينا ذلك في نماذج عدة من المراسلات على غرار ما جاء في إحدى مقاطع محمود درويش على هذا النحو: «وها أنا ذا في شتاء جديد، أشجار عارية، وأشجار من فضة، وثلج اصطناعي ... الشتاء هو فصل الشاعر، هوية غامضة لبداية النهاية، أو لنهاية البداية، ميلاد من موت، موت من ميلاد، نزول السماء إلى الأرض، صعود الأرض إلى السماء، وانتظار لما يسفر عنه القلب من مرض أو وعيد»[٢٧].

بل إننا نجد في هذه المقاطع الرسائلية ما يحاكي القصة القصيرة جدًا في بعض تشكلاتها، لاسيما إذا أخذنا بعين الاعتبار أن هذا النوع الأدبي يقوم على «لقطة فنية بالغة التكثيف، لتتجاوز - برشاقة وخفة - المسافة بين المألوف المشاهد، إلى بؤرة الإبداع التي لن تدرك إلا عبر جهد فني متميز، لتصل إلى الرؤيا المطلوبة»[٢٨]؛ ولذلك فإن هذا النص الوامض: «لقائي وداع، وليس وداعي لقاء دائمًا»[٢٩]، وهذا النص أيضا: «أفتش في قلبي الليلة لأتلمس صوف الفراغ الناعم، فأصفق لما فيه من حب، يورق ويكسو أغصان الشجر»[٣٠]، وهذا النص كذلك: «والرقيب الذي يمنع تداول كتبي، هو نفسه الذي طلب مني أن أوقّع لابنته على كتبي»[٣١]. كل هذه النصوص هي في الحقيقة أقرب ما تكون إلى روح القصة القصيرة جدًا، بما فيها من عمق، واختزال، وتكثيف، وبخاصة إذا نظرنا إلى هذا النوع من زاوية تراثية، ترى في جذور الأدب العربي القديم أشكالاً سردية نثرية تقرب من القصة القصيرة جدًا[٣٢].

٣ - الرحلة.

يعد وصف الرحلة باعثًا على التدفق في الوصف؛ لذا تتسلح به الأنواع السردية كثيرًا، وتفيد منه، وليس أدلّ على ذلك من وجود آثاره البيّنة على القصة، وعلى الرواية على وجه الخصوص[٣٣]، ولمّا «كان أبرز ما يميز أدب الرحلات تنوع في الأسلوب من السرد القصصي، إلى الحوار، إلى الوصف وغيره؛ فإن أبرز ما يميزه أسلوب الكتابة القصصي المعتمد على السرد المشوق، بما يقدمه من متعة ذهنية كبرى»[٣٤].

غير أننا شهدنا النوع الرسائلي يقوم بالإفادة من هذا النوع الرحلي؛ مما يتيح للرسالة بأن تكون أكثر انفتاحًا على الوصف، وقد لوحظ في مراسلات درويش والقاسم بعض رسائل يتعاضد فيها النوعان في تفاعل محسوس، وقد لمسنا ذلك واضحًا في

المراسلات التي تتحدث عن السفر، كما في هذا الرسالة: «أخي محمود، حين وصلت رسالتك كنت قد حزمتُ حقيبة السفر ... كانت (أثينا) محطتي الأولى، وكان من المفروض أن أتسلم هناك (فيزا) الدخول إلى (بلغاريا) والمقعد المحجوز لي سلفًا على طائرة شركة البلقان ... ولمعرفتي السابقة بدهاليز القلعة (الكافكاوية) وسراديبها المهلكة، فقد تدبّرت أمري، وهبطت أخيرًا في (صوفيا) للمشاركة في لقاء الأدباء العالمي ... وكان الحضور العربي ضئيلاً هو الآخر، وارتجاليًا، إلى درجة أن اللغة العربية لم تجد لها مكانًا إلى جانب اللغات الست التي تقرّر اعتبارها لغات رسمية»[٣٥].

لقد تحولت الرسالة هنا إلى وصف للمشاهد العارضة، والتفاصيل الدقيقة، والإعلان عن بعض الحكايات والأسرار الخاصة، وهو ما تضطلع به دائما الرحلة في الكشف عن صغير كل شيء وكبيره، بوصفه أمرًا لافتًا لانتباه المرتحل، أو كاتب الرحلة، «على أن ثمار الرحلة لا تتوقف عند التعارف، وصقل الشخصية، أو كشف المجهول من طبائع الشعوب، لكنها تجود بالمكاسب العلمية والأدبية، التي قد يتعذر حصرها، خاصة إذا كان الرحالة متمتعًا بقوة الملاحظة، وشهوة التطلع، ويقظة الحواس، وحب المحاورة، والرغبة في التحصيل، والحرص على التدوين والتسجيل»[٣٦].

٤ - اليوميات.

ومما حاولنا رصده في مراسلات درويش والقاسم من تفاعل بين الأنواع الأدبية ظهور «اليوميات»، حيث لوحظ على بعض الرسائل الاهتمام بذكر الأيام، وما يدور فيها من مشاهد وأحداث، حتى ليخيّل إلى المطّلع على الرسالة بأنها عبارة عن يومية ضمن مجموعة مذكرات، أو يوميات مستقلة، يقول سميح القاسم في رسالة له إلى محمود درويش ضمن مراسلاتهما: «يوم الاثنين الماضي كنت جالسًا بمنتهى الوقار على كرسي الإعدام الكهربائي في عيادة طبيب الأسنان، وبينما أنا أغلي وأنضح في ألم الأسنان، كان الطبيب ومساعداته ومرضاه، ذكورًا وإناثًا، طوالاً وقصارًا، شقرًا وسمرًا، مدنيين وقرويين، كانوا جميعًا أشبه بجوقة إنشاد مدرسية ...، وأمس مساءً فرغت من قراءة كتاب جديد عن المأساة الأرمنية لكاتب عربي فلسطيني اسمه: إلياس زنانيري ...»[٣٧].

ويتضح من هذا النص كيف لبست الرسالة ثوب «اليوميات» من خلال ترتيبها الزمني للأحداث، لاسيّما أن اليوميات في أوجز اصطلاحاتها نوع أدبي يقوم على تدوين الأحداث، والانطباعات، والمشاهدات، وتنظبمها زمنيا بشكل يومي أو شبه يومي[٣٨].

وفي رسالة محمود درويش إلى سميح القاسم نرى مثل هذا النص الذي ينبئ عن أثر من آثار اليوميات، أو صفة من صفاتها: «أما أنا فقد فرغت هذا الأسبوع من كتابة الصياغة الأولى لكتاب مجنون، نثر وجنون، شعر وجنون، سرد وكوابيس، وبطولة وجنون، وهو تاريخ يوم واحد من أيام آب ١٩٨٢م في بيروت، وسأبدأ في هذا الخريف بكتابة الكتاب الذي يلاحقني هاجسه منذ أربع سنوات، كتاب البيوت التي عشت فيها، في الوطن والمنفى، منذ البيت الأول إلى الآن»[٣٩].

ولا شك أن ارتباط اليوميات بالرسالة مبدأ تفاعلي، جعل بعضهم - في حديثه عن السيرة - يضمها إلى الرسائل تحت ما يُعرف بـ «اليوميات الحميمة»[٤٠]. وقد لوحظ هذا التفاعل الأنواعي بشكل أكثر جلاءً في يوميات العصر الحديث ، مثل يوميات خليل السكاكيني[٤١]. بل إنه شكل قديم نرى آثاره التفاعلية لدى بعض مترسلي القرن الرابع الهجري، كما عند الصاحب بن عباد (ت ٣٨٥هـ) في رسائله «الروزنامجة»[٤٢]، التي كان يبعث بها من العراق إلى شيخه وأستاذه، يطلعه فيها على ما يجري له من أحداث.

٥ - المقالة.

ظهرت في المراسلات بعض آثار مقالية، وذلك في استشهاد الكاتِبَين أحيانا بمقاطع من مقالات الصحف حين يقتضي السياق إيرادها، فمن ذلك ما نراه في هذه الرسالة مثلاً: «وهذه الفترة العصيبة هي التي جعلت طفلاً يهوديًا في التاسعة من عمره يقول لمجلة (هعولام هزه): "يجب قتل العرب جميعا، يجب وضعهم في كيس واحد وإلقاؤهم في البحر"، وَجَعلتْ طفلاً في السابعة من عمره يحلّ مشكلة العرب بطريقة أخرى: "يجب حشو العرب بالقنابل وحرقهم"، فلمن الذاكرة؟ ولمن النسيان؟»[٤٣].

وقد نلمح في النص إشارات إلى المقالات، وما يتعلق بها، دون إيرادها، كما في هذا النص مثلاً: «هل تذكر تلك الأيام؟ هل تذكر زاوية (من وحي الأيام) في جريدة (الاتحاد)، التي تألب على كتابة قصائدها الساخرة حنا أبو حنا، وتوفيق زياد، وسالم جبران؟ لماذا توقفتم عن السخرية ...»[٤٤].

٦ - الرسالة.

مما يعبر عن تفاعل الأنواع الأدبية فيما بينها ضمن مراسلات درويش والقاسم، أننا رأينا الرسالة أحيانًا ترد في سياق الرسالة الأصل، فدخول رسالة فرعية في حنايا الرسالة الرئيسة هو أمر لافت للانتباه، وهو إنما يعبر عن تفاعل متنوّع من جهة، ومضاعف من جهة أخرى؛ ولذلك فإن المطالع للرسالة يصبح أمام خضم من النصوص الترسلية، فهو لا يقرأ رسالة فحسب، بل يظل حائرًا بين رسالتين:

الأولى: الرسالة العامة التي هي الأصل، وهي التي تدور بين الشخصيتين الرئيستين المتكاتبتين.

الثانية: الرسالة العارضة التي ورد ذكرها في إطار الرسالة الأم، وهي شكل من أشكال التعالق، سواء مع النوع «الرسالتين»، أو مع النص.

ففي إحدى رسائل سميح القاسم إلى محمود درويش عثرنا على نص رسائلي مندس ضمن الرسالة الأصل على هذا النحو: «كل شيء رمادي في هذه الأيام، رمادي أسود، رمادي مكتوب بفحمة كونية سوداء، ولكن هذه البطاقة الصغيرة قد وصلتني الآن من فتاة اسمها زينب، من بلد المطار إياه؛ لتزيد عدد حبات البرتقال حول قلبي، تقول البطاقة: "دخلت قلوبنا بلا ورقة؛ ولأننا نعلم مكان ولادتك تقبّلتك، وقبّلتك قلوبنا أكثر وأكثر، فأفٍّ للمطار، ولنفهم ولنضحك إلى أن يبكوا". شكرًا لزينب؛ لأنها تحدد الفارق، ولأنها تدلني على ما لا أعرف ...»[٤٥].

وقد نرى في الرسالة تسريدًا لرسالة أخرى، وذلك بذكر مضمونها ومحتواها، دون النص عليها، أو إيرادها، على شاكلة ما جاء في هذا النص: «ناولتني قصاصة صغيرة: "أحد أصدقائك جلبها قبل قليل"، وكانت القصاصة رسالة مقتضبة من جريس، يقترح عليّ فيها العمل رئيسًا للتحرير في مجلة أسبوعية ينوون إصدارها ...»[٤٦].

ثانيًا: ثورة التفاعل بين الأنواع الأدبية وانفتاحها في مراسلات درويش والقاسم.

لئن كان التفاعل بين الأنواع الأدبية - كما يرى أحد الباحثين - يظهر في متفاعلات نصية «كثيرة ومتنوعة، قديمة وحديثة، شفوية وكتابية، مسموعة ومقروءة، نثرية وشعرية، إبداعية ونقدية»[٤٧]، فقد رأينا في مراسلات درويش والقاسم ما يمكن أن يشكّل ثورة من التفاعل بين الأنواع الأدبية، بحيث يتعاضد نوعان فأكثر ضمن الرسالة، وهذا ما يجعلنا أمام شعرية متدفقة لا يمكن معها - أحيانًا - تصفية النوع الرئيس من تفاعل الأنواع الأخرى معه؛ نظرًا لانفتاحه الواسع عليها.

وإذا كانت «العلاقات الرسائلية ليست علاقات أدبية فحسب، بل هي كذلك علاقات تبادل معرفي، وتعدد ثقافي، وحوار فكري، وعاطفي، وحجاجي، في شتى مجالات الحياة الفردية والجماعية»[٤٨]. تبيّن لنا سعة أفقها، ورحابتها، وانفتاحها، ليس على مستوى الأنواع فحسب، بل على مستويات أرحب،

وهذا يؤكد مبدأ الانفتاح الرسائلي على أصعدةٍ مختلفة، منها ما نحاول إثباته هنا من تفاعل للأنواعِ الأدبية وانفتاحها.

وإذا تأملنا بعض المراسلات بين محمود درويش وسميح القاسم، نجد أننا بإزاء نصوص رسائلية قد تنفتح على أكثر من نوع في آنٍ واحد، فمن ذلك مثلاً ما رأيناه من تدافع القصةً والمقالة، في هذه الرسالة: «روى أحد الناجين من مجزرة (كفر قاسم) قصته لملحق صحيفة (هآرتس)، قال: إنه يخلع ساقه كل ليلة، ويمددها تحت السرير، وفي كل ليلة تسأله طفلته البالغة السابعة من العمر: ما هذا يا أبي؟ فيقول لها: عندما تكبرين يا ريم ستعرفين، ستعرف ريم ما يلي: في تمام الساعة الخامسة بعد ظهر التاسع والعشرين من أكتوبر١٩٥٦م فُرض أمر التجول على قرى المثلث الفلسطيني، كانت حرب سيناء قد اندلعت منذ دقيقة واحدة فقط، كان أبوها إسماعيل بدر عائدًا من العمل إلى قريته، أوقف حرس الحدود عربته إلى جانب الطريق، هو وثلاثة عمال، سألهم الجندي: من أين أنتم؟ قالوا: من كفر قاسم، تراجع الجندي وصاح: احصدوهم، ويضيف إسماعيل بدر: فجأة سقطت عليّ ثلاث جثث، ثم تقدّم الجنود وسحبونا ...»(٤٩).

ويمتد هذا النص في شكل قصصي، يروي تفاصيل الحكاية، ضمن هذه الرسالة التي رصدت هذه القصة في ثوب مقالي؛ حيث إنها وردت في ملحق صحفي، والقصة إنما نشأت في رحاب رسائلي، بل رأينا القصة تتفاعل مع قصة أخرى، حتى ظهرت لنا قصتان:

الأولى: وهي القصة القصيرة التي يرويها (الراوي الداخلي/ أحد الناجين) للصحيفة «هآرتس»، وهي قصة مكثفة الزمن والحدث، تعرض سؤالاً، وتجيب عليه، وهي قصة تُظهِر معاناة ذلك الناجي الذي يلبس (رجلًا) صناعيةً، يخلعها كل ليلة قبل أن ينام، ويضعهاَ تحت سريره ليرتاح؛ فتسأله - مندهشة - ابنته ذات الأعوام السبعة عن حالته هذه، وتنتهي هذا القصة القصيرة بإجابة أبيها لها، بأنها حينما تكبر ستعرف الأمر، وتكتشف السر.

الثانية: وهي القصة الأكثر أحداثًا، وأدق تفاصيلاً، وهي التي يرويها الراوي الخارجي، وهو كاتب الرسالة، حيث تبدأ بتفصيل الزمن (في تمام الساعة الخامسة بعد ظهر التاسع والعشرين من أكتوبر١٩٥٦م)، ثم تأخذ القصة في عرض الحكاية وأحداثها وشخصياتها، ويلفت الانتباه في هذه القصة دقتها الشديدة في تحديد المكان (قرى المثلث الفلسطيني/ قريته/ كفر قاسم)، وكذلك تحديد الزمن بدقة متناهية (منذ دقيقة واحدة فقط).

إننا هنا أمام قصة تنثال انثيالاً في إطار سردي، وتكتسي ثوبًا حكائيًا، حتى ليحار القارئ وهو يقرأ هذه الرسالة، حينما يطير في فضاء قصصي كان منشورًا في ملحق صحفي (متعلق مقالي)، وهنا لا تصبح الرسالة تواصلاً فحسب، بل تصبح أيضًا تفاعلاً بسبب تراصف الأنواع الأدبية، وخدمتها لبعضها بعضًا، وقد حدا مثل هذا التفاعل بأحد الباحثين إلى القول بأن: «خطاب المراسلات الأدبية خطاب تبعيد ومفارقة، لا خطاب تواصل وتقريب من جهة، وأنه خطاب ينهض على التلفظ المزدوج، وأنه من جهة ثالثة كما تقول (ميريال بيسيس) نفسها: مجال خصب للتخصصات المتعددة»(٥٠).

وقد نجد في مراسلات درويش والقاسم - مما ينبئ عن تفاعل بين الأنواع الأدبية - تلاقحًا بين آثار المقالة، والاعترافات داخل الرسالة الواحدة، على نحو ما جاء في هذا النص مثلاً: «فقد نشرت صحيفة (هعير) الصادرة في (تل أبيب) في العاشر من تشرين الأول/أكتوبر اعترافات عدد من أبطال المجزرة، ويكفي أن نسجل وبدون تعليق بعضا من اعترافات الجندي شالوم عوفر: كنا مثل الألمان، هم أوقفوا الشاحنات، وأنزلوا اليهود منها، وأطلقوا الرصاص عليهم، وهكذا نحن لا فرق ...، ويستطرد

الجندي شالوم: أنا إنسان عديم الإحساس، غير نادم على شيء؛ فقد كنت متورطًا في أمور أسوأ ...»[٥١].

وقد لمسنا في هذا النص آثارًا من المقالة؛ حيث اقتبس الاعتراف من الصحيفة بوصفها متعلقًا مقاليًا، أو بوصفها طابعًا مقاليًا، كما أحسسنا بلون الاعتراف الذي يطرحه الجندي في الصحيفة، وهي اعترافات لا تخلو من إبداء بعض المواقف النفسية، أو العاطفية، وليس شرطًا أن تكون اعترافات بالمعنى الأجناسي الملتبس بالسيرة الذاتية[٥٢]، لكنها يمكن أن تنم عن شكل أدبي يتفاعل مع النص الرسائلي ذي الأثر المقالي.

ويبلغ التفاعل بين الأنواع الأدبية في مراسلات درويش والقاسم منتهاه، حين نرى الرسالة تجنح للتفاعل مع الأشكال ذات الارتباط بالأنواع، كالأغنية[٥٣] المتواشجة مع الشعر، حين الاستشهاد بها، على نحو ما رأينا مثلاً في هذا النص: «قال: أعرف هذا الظلم؛ ولذلك أعددت لك هذه الهدية، هذه الأغنية القصيرة: (انظر إلى البلاد التي تسميها وطنك/ قال لي توفيق أو محمود/ عيناك تحدقان في التراب، ولا تصلان إلى ما تخبئ الأرض/ القرية التي ولدت فيها عارية وباكية/ متحررة من خاصرة أمي/ وأنت .. ها أنت ترفع باعتزاز/ كوخًا من الصنوبر (وروى لي دانيال - يا عزيزي سميح - مسيرته في طريق العودة، فهم دائما عائدون ...)»[٥٤].

بل إننا وجدنا في هذا النص أيضًا دخول النوع الحكائي، وقد تجلى ذلك في الحكاية التي يرويها (دانيال)، وهذا يعني أن نوعًا آخر بدا متفاعلاً أيضًا مع الشكل السابق (الأغنية)، وفي ذلك ما يوحي ببلوغ الأنواع والأشكال أوج مراحل التفاعل؛ فتدافع النوع والشكل في نص رسائلي واحد هو دليل واضح على أن الرسالة لم تعد مقتصرة على دخول نوع أدبي بعينه، يمر عابرًا، أو تستعرضه الرسالة استعراضًا، بل لقد أضحت الرسالة رَحِمًا تخرج منها الأنواع والأشكال؛ فتتواشج بذلك منصهرة فيما بينها، مشكّلةً ملمحًا واضحًا من ملامح شعرية الرسالة.

كما قد تتعدى أشكال التفاعل مسألة الأنواع والأشكال، إلى أن تتفاعل الرسالة مع فنون وألوان أخرى، مثل استدعاء الروايات الأجنبية، أو الشخصيات التراثية والحديثة، ومثل استعراض الكتب والمؤلفات المتنوعة، أو ذكر التعريفات والمصطلحات، أو نحو ذلك، كما نجد مثلاً في هذا النص: «أغلق رواية (اسم الوردة) للإيطالي (إيكو)، وأترك نفسي لفراغ لذيذ، لا أفكر بشيء يخرب القلب، وأغبطك وأنت جالس على صخرة البداية، إلى متى تبقى البداية بداية؟ سعيدًا بشوكة (أوسكار وايلد) التي تحيل دم العندليب إلى وردة، هاربًا من (سالومي) ومن اضطراب مؤلف (صورة دوريان جراي)، وقابضًا على التعريف المادي الأولي للحرية (هي وعي الضرورة)، ومسلطًا أحلام اليقظة على أساطيل البحر الأبيض المتوسط، وإلى متى تبقى البداية بداية؟ ولكن هل استطاع امرؤ القيس فينا - يا عزيزي - امرؤ القيس الذي لا تحبه! أن يوقف المذبحة، ويسقط الطائرات؟ ... لا تظلم امرئ القيس يا صاحبي وإن وضعه المستشرقون مع السموأل الركيك؛ لأسباب لا تعنيه ... لقد فسّر الكولمبي (غارسيا ماركيز) اهتمام الرواية الأمريكية اللاتينية بشخصية الدكتاتور بقوله: "إن الدكتاتور هو الشخصية الأسطورية الوحيدة التي أنتجتها أمريكا اللاتينية". أمن الضروري أن يتحول الدكتاتور العربي إلى شخصية أسطورية؛ لتنتبه إليه الرواية العربية الحديثة؟»[٥٥].

ويؤكد مثل هذا النص قدرة الرسالة على التفاعل مع مجالات عدة، ليست مقتصرة على تدفق الأنواع الأدبية، أو تنوع الأشكال التعبيرية، بل إن الرسالة باتت قادرة على أن تتعدى ذلك إلى أن تكون أكثر تعاطيًا وانسجامًا مع وجوه متنوعة، سواء على

مستوى الأنواع، أو على مستوى الأشكال، أو على مستوى التخصصات المتعددة على حد وصف ميريال بيسيس[٥٦].

ثالثًا: شعرية الأنواع الأدبية في عتبات الرسالة.

حين نعطي نظرة أخيرة وسريعة على عناوين المراسلات بين محمود درويش وسميح القاسم، نجد تأثرهما الواضح في النوع الأشهر (الشعر) ولا ريب في ذلك؛ فكلاهما شاعر، ومن الطبيعي أن يكون أثر الشعر ظاهرًا على مراسلاتهما، لاسيما أننا رأينا كثيرًا من مراسلاتهما الشعرية، التي تقوم على قصيدة بأكملها، أو توظيف لبعض الشواهد الشعرية؛ لذلك ليس غريبًا أن نرى كثيرًا من عناوين الرسائل متأثرًا بهذا النوع الأدبي (الشعر)، سواء أقامت الرسالة على هذا النوع، كما في رسالتي: «تغريبة»[٥٧]، و«أسميكِ نرجسة حول قلبي»[٥٨]، أم لم تقم عليه. وإنما وَرد في العنوان ما يشير إلى هذا النوع، سواء بالنص عليه، أو ذكر ماله علاقة به، كاستدعاء شخصية شاعرة، ونلحظ ذلك جيدًا في عناوين رسائلهما التالية: «خذ القصيدة عني»[٥٩]، و«نحن أم ابن زريق؟»[٦٠]، و«احمل قصيدتك واتبعني»[٦١]، و«حنين إلى الشعر»[٦٢].

وقد نجد أثر الرسالة أيضًا - بوصفها نوعًا فرعيًا - ماثلاً في أحد عناوين الرسالة كما في هذا العنوان «رسالة أولى»[٦٣]، ولعل هذا من البديهي، وخصوصًا أن تلك الرسالة هي أولى مراسلاتهما بعد المراسلات الشعرية؛ فلأجل ذلك جاءت خالية من الشعر، أو من كونها قصيدة في مجملها؛ ولذلك نصَّ الكاتبان عليها، باعتبارها الخيط الرسائلي الأول، وكأنهما يريدان تنقيتها من الشعر، أو من دخول الأنواع الأخرى؛ ولهذا تكررت فيها مثل هذه العبارة في صفحتين متتاليتين: «عزيزي سميح، وما قيمة أن يتبادل شاعران الرسائل؟ ... ولكن ما قيمة أن يتبادل شاعران الرسائل»[٦٤].

ويمكن أن نرى في بعض العناوين ما يشبه «الومض»، أو ما يقرب من روح القصة القصيرة جدا؛ نظرًا لما تختزله العبارة من بُعد قصصي، ونفس سردي، نلمح فيه حدثًا موجزًا، لكنه مثقل بالحمولات التي تدلّ على معان بعيدة، يمكن أن تتفرع عنها قصة، أو حكاية، وقد رأينا ذلك مثلاً في رسالة ينطق عنوانها بذلك النوع، وهي الرسالة التي بعنوان «يهطلُ المطر، وتنبتُ الحقيقة»[٦٥]، ففي هذه العبارة المكونة من أربع كلمات ما يجعلها أشبه بـ«القصة القصيرة جدًا»، ومن المعلوم أن شعرية القصة القصيرة جدًا إنما تظهر في «أركان أربعة هي: الحجم الموجز، والرمز المكثّف، واللون الحكائي، واللغة المميزة»[٦٦].

وربما كشفت بعض عناوين الرسائل عن ملمح من ملامح الوصايا التي تعتمد عادة على النصح والتوجيه، وتستعمل في سياقاتها التخاطبية أساليب الأمر والنهي، وهذا يذكرنا بما كانت عليه الوصايا قديمًا، من اعتماد على التوجيه، والتقويم، والتذكير، والنصح، والوعظ، ونحو ذلك[٦٧]. وقد لمسنا في مراسلات درويش والقاسم من خلال العناوين، ما يجعل عنوان الرسالة - أحيانًا - أشبه بالوصية في إيجازها، وما تحمله من معان النصح، والتوجيه، والتقويم، وبما تتضمنه من أساليب الأمر، والنهي، والتكرار، فمن ذلك مثلاً ما نراه في هذه العناوين: «لا توبخْ حنيني»[٦٨]، «اضحك وابك»[٦٩]، «اشرح لهم، اشرح لهم صبرك»[٧٠]، «احذَر البرد، والشرطة، والتدخين»[٧١]... وغيرها كثير.

كما قد نرى أيضًا شكلاً من أشكال اليوميات في عناوين بعض الرسائل، وذلك من خلال ذكر اليوم، والحدث الأبرز فيه، على شاكلة هذا العنوان: «شقاء يوم الثلاثاء»[٧٢]. فهو يوحي بعنوان يومية من اليوميات، ففي هذا ملمح من ملامح اليومية، التي عادة ما تتميز بطابع زمني

يرصد الأيام، والتواريخ، ويؤطرها بأحداث معينة، وقد أكد كثير ممن تعرضوا لتعريف اليوميات على هذه الخصوصية، وذلك بأن «اليوميات سجل للتجربة اليومية يكتبها صاحبها يوما بيوم»(٧٣).

خاتمة

أنبأت المراسلات بين محمود درويش وسميح القاسم عن أدب رسائلي متنوع الاتجاهات، ومتباين الأنواع، والأشكال والتخصصات، فلم تعد الرسالة بينهما وسيلة للتواصل، أو التسلية، أو الإضحاك، أو نحو ذلك من الغايات التبادلية، لكن الرسالة في الحقيقة أصبحت معهما نصًا باذخًا ينهض بمقومات الرسالة الشعرية.

ولقد تعاضد في مراسلاتهما السردي والشعري، حتى صنعا تفاعلاً بين الرسالة من جهة، والأنواع الأدبية من جهة أخرى، وأصبحت الرسالة بذلك نوعًا أدبيًا حاضنًا لأنواع أخرى كثيرة، ومتخللة - على حد تعبير الروسي ميخائيل باختين(٧٤) Mikhail Bakhtine، فصارت الرسالة بذلك جامعًا لأنواع متفاعلة في إطار رسائلي يفصح عن شعرية أعمق داخل النوع الواحد.

ولقد كان إسهام النقاد العرب في ميدان تداخل الأنواع الأدبية قليلاً مقارنة باهتمام النقاد الغربيين، الذين توسعوا فيه توسعًا ملحوظًا، فظهرت في ذلك موضوعات كثيرة ذات صلة بالتداخل النصي، وأصوله، وعلاقاته، فكان لزامًا على النقاد الإفادة من هذه الأفكار والطروحات النقدية؛ فما زالت شعرية الأنواع الأدبية تتطلب جهدًا وعملاً مضنيًا، وبخاصة إذا نظرنا إليها من جوانبها المنهجية العديدة، كالحوارية، والإنشائية، والموضوعاتية، وغيرها.

إن الرسائل الأدبية اليوم أخذت تثبت بأنها ليست نوعًا هجينًا، أو نوعًا لا قيمة له، إذا ما قورن بالرواية، أو الشعر، فالرسائل الأدبية القديمة تزخر بتداخل الأنواع وتفاعلها، وكذلك رسائل المعاصرين اليوم تعجُّ بهذا اللون من التداخل والتفاعل، ولعل في مراسلات (الرافعي - جبران خليل جبران - مي زيادة - غسّان كنفاني..) وغيرهم، ما يكوّن نواة لدراسة ما، تقدّم أنموذجًا لتداخل الأنواع الأدبية، أو دراسة المتفاعلات النصية بوجه عام.

ولئن كانت الأنواع الأدبية تسهم إسهامًا واضحًا في بناء معمار النص، فقد ظهر أثر ذلك جليًا في بنائها للنوع الرسائلي، وتكوين نسيج شعري له، فأصبحنا نرى في مراسلات المعاصرين تفعيلاً للجوانب السردية التي تقوّي من شعرية الرسالة، بما تبثّه من تخييل، وبما تمدّه من آثار ثقافية، وحوارية، حتى لم تعد الرسالة اليوم نوعًا خاملاً، بل أضحت نوعًا أدبيًا مليئًا بالغايات والأسرار، متواصلاً ومتحاورًا مع الأنواع والأشكال، وهو ما يتيح لها بأن تكون مثالاً فريدًا لشعرية النوع المنفتح، أو النوع الجامع.

ومن هنا فلقد أثبتت المراسلات بين محمود درويش وسميح القاسم تحرّر الرسالة الحديثة من وسيلتها التواصلية، إلى حيث بلوغ غايتها الشعرية؛ فأضحت الرسالة أمًّا لأنواع أدبية عديدة، حتى رأينا فيها الشعري، والسردي، والدرامي، والمقالي، والرحلي، ولم تعد الرسالة نصًا يتكاتبه اثنان فحسب، بل أصبحت مجالاً لحوارية النصوص، وحوارية الأنواع، وحوارية الأشكال التعبيرية، وحوارية المؤلفات، وغير ذلك، وهو الأمر الذي يجعلنا نثبت تميزًا - إن لم يكن تفوقًا - للرسالة على أنواع أخرى ظلت حبيسة الشكل والنوع، ولم تجاوزه إلى حيث التمازج والتفاعل.

الهوامش

١- أحمد الهاشمي: جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، اعتناء: ريما شجاع، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، د.ت، ص٣٥.

٢- محمد خير شيخ موسى: النثر الفني في النقد الأدبي، مكتبة ابن كثير، الكويت، ١٩٩٧م، ص٧٤.

٣- شفيع بالزين: الرسائل بين الأدباء في العصر الحديث .. مشروع قراءة تداولية، أطروحة دكتوراه، إشراف: أ.د. صالح بن رمضان، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، تونس، ٢٠٠٨ - ٢٠٠٩م، ص٥٠ - ٥١.

٤- ذكر بعضهم خمس دعائم تقوم عليها الرسالة العصرية، وهي الديباجة، والتحية، وغرض الرسالة، والخاتمة، والتأريخ مع الإمضاء وذكر المكان أحيانًا. ينظر، أحدث الرسائل العصرية .. مطوّل في إنشاء المكاتيب، تأليف: لجنة من المتخصصين، مكتبة المعارف، بيروت، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م، ص١٤ - ١٥.

٥- ينظر: الرسائل .. محمود درويش وسميح القاسم، تقديم: أميل حبيبي، دار العودة، بيروت، ١٩٩٠م.

٦- هو عبد الحميد بن يحيى بن سعد العامري بالولاء، المعروف بالكاتب، عالم بالأدب والبلاغة، وأحد أئمة الكتّاب، ومؤسس الكتابة الفنية في الأدب العربي، قتل سنة ١٣٢هـ بمصر. ولمزيد من ترجمته ينظر، ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط٤، ٢٠٠٥م، ٣/٢٢٨ - ٢٣٢.

٧- تنظر كثيرًا من نماذج التوقيعات ذات العلاقة الرسائلية في: جمهرة توقيعات العرب، إعداد: محمد محمود الدروبي، وصلاح جرّار، إصدارات مركز زايد للتراث والتاريخ، العين - الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٠م، ص٢٠١ - ٢٠٥.

٨- ينظر من تلك النماذج على سبيل المثال لا الحصر: درر النثر وغرر الشعر، تأليف: أبو إسحاق الصابي، جمع وتحقيق وتعليق: قيس مغشغش السعدي، وزارة الثقافة والشباب، المديرية العامة للصحافة والطباعة والنشر، العراق، ٢٠٠٩م، ص٢٢٧ - ٣٥٠.

٩- ينظر في هذا الصدد، جان ماري شيفيل: ما الجنس الأدبي؟، ترجمة: غسان السيد، لائحة الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧.

١٠- للتعرف على وظائف التداخُل وأنواعه ينظر، صالح بن رمضان: الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٧م، ص٤١١ - ٥٠٨.

١١ - بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية .. مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرن الثالث إلى السادس هجريًا، منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة - تونس، ٢٠٠٨م، ص١٣٧.

١٢- ينظر، محمد محمود الباوي: عمالقة الأدبي العربي المعاصر، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، ص١٠٧.

١٣- ينظر، محمود درويش: الأعمال الجديدة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٩م. ويُنظر أيضًا ديوان سميح القاسم، تقديم: مطاع صفدي، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م.

١٤- الرسائل، ص٦٠ - ٦١.

١٥- نفسه، ص٤٠.

١٦- نفسه، ص٢٠٠.

١٧- نفسه، ص٢٧ - ٣١.

١٨- نفسه، ص١٥ - ٢٥.

١٩- نفسه، ص١٥٤ - ١٥٥.

٢٠- تنظر هذه الطرائق في التطبيق على نماذج مدروسة، نزيهة الخليفي: البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، الدار التونسية للكتاب، تونس، ٢٠١٢م، ص١٣٠ - ١٥٢.

٢١- الرسائل، ص٤٥.

٢٢- نفسه، ص١٤٠.

٢٣- نفسه، ص٤٩.

٢٤- نفسه، ص٦٢.

٢٥- فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٨م، ص٢١.

٢٦- رشاد عيسى: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٤م، ص١.

٢٧- الرسائل، ص: ١٣١ - ١٣٢.

٢٨- جودي فارس البطاينة: القصة القصيرة جدًا .. قراءة نقدية، مجلة التربية والعلم، كلية التربية، جامعة الموصل، العدد٣، المجلد١٨، العراق، ٢٠١١م، ص٢٢٢.

٢٩- الرسائل، ص١٣١.

٣٠- نفسه، ص١٣١.

٣١- نفسه، ص١٣٤.

٣٢- ألمح جميل حمداوي إلى جملة من هذه الأشكال المقاربة لنوع القصة القصيرة جدًا، كالخبر، والنادرة، والطرفة، والأحجية، والمقامة، واللغز، والمثل، والشذرة، وغيرها. ينظر كتابه: دراسات في القصة القصيرة جدًا، خاص بالمؤلف، د.م، ٢٠١٣م، ص٧.

٣٣- ينظر في هذا الصدد كتابين مهمين تناولا التفاعل الرحلي والروائي، وهما:

- بلقاسم مارس: فن الرحلة في الرواية العربية من خلال «الأشجار واغتيال مرزوق» لـ عبد الرحمن منيف، مكتبة علاء الدين ومطبعة دار النهى، صفاقس، ٢٠٠٧م.
- متعب سعود البدراني: الرحلة الروائية في الأدب العربي الحديث، مطابع جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ١٤٣٨هـ.

٣٤- فؤاد قنديل: أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م، ص٢٣ - ٢٤.

٣٥- الرسائل، ص١٢٠.

٣٦- فؤاد قنديل: أدب الرحلة في التراث العربي، ص٢٣.

٣٧- الرسائل، ص٩٥، ٩٧.

٣٨- ينظر، محمد التونجي: المعجم المفصّل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤١٩هـ/١٩٩١م، ص٨٩٢.

٣٩- الرسائل، ص١٠٢.

٤٠- ينظر، لطيف زيتوني: معجم نقد الرواية، مكتبة لبنان بالتعاون مع دار النهار للنشر، بيروت، ٢٠٠٢م، ص١٣.

٤١- ينظر: يوميات خليل السكاكيني .. يوميات، رسائل، تأملات، تحقيق: أكرم مسلم، مؤسسة الدراسات الفلسطينية بالتعاون مع مركز خليل السكاكيني الثقافي، بيروت، ٢٠١٠م.

٤٢- ينظر، الصاحب بن عباد: الروزنامجة، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، مكتبة النهضة، بغداد، ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م.

٤٣- الرسائل، ص١١٩.

٤٤- نفسه، ص٩١.

٤٥- نفسه، ص١٤٢ - ١٤٣.

٤٦- نفسه، ص٥٩.

٤٧- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي .. النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٦م، ص١٠٩.
٤٨- صالح الهادي بن رمضان: الخطاب الأدبي وتحديات المنهج، نادي أبها الأدبي، السعودية، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م، ص١٥٣.
٤٩- الرسائل، ص١١٩.
٥٠- صالح الهادي بن رمضان: الخطاب الأدبي وتحديات المنهج، ص١٥٣.
٥١- الرسائل، ص١٢٣.
٥٢- للتعرف على الاعترافات بوصفها نوعا ملتبسا بالسيرة الذاتية ينظر، أحمد بن علي آل مريع: السيرة الذاتية .. مقاربة الحد والمفهوم، صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، ط٣، ٢٠١٠م، ص٥٤.
٥٣- يدرج بعض الباحثين (الأغنية) و(الموال) ضمن الأنواع الأدبية. ينظر، مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية، مؤتمر تداخل الأنواع الأدبية الثاني عشر حول (تداخل الأنواع الأدبية)، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة اليرموك، إشراف: نبيل حداد، ومحمود درابسة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع بالتعاون مع جدارا للكتاب العالمي، عمّان، إربد، ٢٠٠٩م، ص٦٥٠ - ٦٥١.
٥٤- الرسائل، ص٤٣.
٥٥- نفسه، ص٨٩، ٩٠،
٥٦- ينظر، صالح الهادي بن رمضان: الخطاب الأدبي وتحديات المنهج، مرجع سابق، ص١٥٣.
٥٧- الرسائل، ص١٥.
٥٨- نفسه، ص١٢.
٥٩- نفسه، ص٦٣.
٦٠- نفسه، ص١١٣.
٦١- نفسه، ص١٣٥.
٦٢- نفسه، ص١٩١.
٦٣- نفسه، ص٣٥.
٦٤- نفسه، ص٣٥، ٣٦.
٦٥- نفسه، ص١٢١.
٦٦- فهد إبراهيم البكر: في شعرية القصة القصيرة جدًا، صحيفة الرياض، العدد ١٧٥٦٥، الأربعاء ٢٢ شوال ١٤٣٧هـ ٢٧ يوليو ٢٠١٦م.
٦٧- للتعرف على أنموذج نقدي تناول أدب الوصايا قديمًا ينظر، حذيفة عبدالله الأندلسي: الوصايا في الأدب الأندلسي، (رسالة ماجستير)، إشراف: صلاح جرار، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، حزيران، ٢٠٠٧م.
٦٨- الرسائل، ص٥٣.
٦٩- نفسه، ص٩٥.
٧٠- نفسه، ص٢٠١.
٧١- نفسه، ص٢٠٧.
٧٢- نفسه، ص١٥٧.
٧٣- عبدالعزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، إشراف: د. محمود علي مكي، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، بالتعاون مع دار نوبار للطباعة، مصر، ١٩٩٢م، ص٤٤.
٧٤- ينظر، ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧م، ص٢٨، ٣٩.

بلاغة النادرة

قراءة أسلوبيّة تداوليّة لنادرة قديمة
في ضوء نظريّة أجناسيّة حديثة

أحمد محمد ويس*

«والدرهمُ هو القطبُ الذي تدورُ عليه رَحَى الدنيا»
ابن التوأم الرّقاشي

«كلّما ازدادَ عَمَى الضحيّةِ كانت المفارقةُ أشدَّ وقْعًا»
ميويك

توطئة

تُعَدُّ "النادرة" "Anecdote" نوعًا شائقًا من أنواع القص العربيِّ وغير العربيّ، وهي من أقدمها انبثاقًا. ولعلّها من أكثرها قُدرةً على الذيوعِ والانتشار بين الناس، سواءٌ بطريق السماع، أو بطريق القراءة.

وقد ارتأت هذه الدراسةُ أن تستندَ إلى بعضِ منجزات الأسلوبيّة والتداوليّة في تحليل الخطاب وأن تَجعلَ مُعوَّلَها الأساسيَّ في كشفِ خصائصِ هذا النوعِ من خلال ما صاغه أحدُ دارسيها الفرنسيّين ويُدعى آلان مونتاندون من توصيف أجناسيٍّ لخصائصها وسماتها. ومع أنّه توصيفٌ مُؤَسَّسٌ وفقًا لطبيعةِ النادرةِ في أدب أجنبيّ فإنّ هذا لا يمنَعُ من اختبارِه لبيانِ مدَى تناغمه وانسجامه وفنّ النادرة في القصّ العربيّ. وقد اخترنا لأجل هذا نادرةً للجاحظ تمثّل، فيما نرى، أبلغَ تمثيلِ طريقتَه في صَوْغ كثيرٍ من نوادره.

توصيف مونتاندون للنادرة.

عُني مونتاندون بالأشكال الفنيّة القصيرة، ومنها النادرة، وقد رأى أنّ للنادرة أربعَ سِمات أساسيّة، هي:

«السهولةُ والإيجازُ والتمثيليّةُ والوقْعُ الدافع إلى التفكير»[1].

وإذا ما أردنا أن نتبيّنَ سمات النادرة وفقًا لهذا المفهوم ألفينا ما يلي:

أولًا: تمثّل «السهولةُ» في توصيف مونتاندون عُنصرًا مُحيرًا؛ فعلى الرغم من أنّ الإنسانَ يَميلُ إلى هذه السهولة، وعلى الرغم من أنها أجملُ هبات الطبيعة كما يقول أحدُ الغربيّين[2]، فإنها مع هذا لا تستهوي مَن هم مُغرمُون بالتعقيد، فيرونها سببًا للغمز من أيّ نصّ يَميل إليها، وعدّه من ثَمّ في جنس الأدب الخفيف. وقد يُجاب هؤلاء بأنّه ليس من شرط كلِّ فنٍّ أن يكونَ على هذا النحو من العُمق والجدّيّة والتركيب والتعقيد، لا بل إنّ طبيعةَ الحياة والتركيبةَ البشريّة تستدعي وجودَ أشكال خفيفةٍ من الفنّ لاتحتاج إلى كبيرِ عناءٍ في تلقّيها.

---

* أستاذ نظرية الأدب وعلم الأسلوب، كلية الآداب، جامعة حلب، سوريا - كلية الآداب، جامعة البحرين.

وأيًّا ما يكن الأمرُ، فإنّ من شأن السهولة في النادرة أن تجعلَ لها جُمهورًا واسعًا ومُنوّعًا، بحيث تبدو فنًّا شعبيًّا. ونحن نفهم السهولة هنا على أنها داخلة في كلّ من الشكلِ والمضمون، بيد أنّ من السهولة ما يكون ظاهريًّا فحسب؛ أي أنّه يكون مجرّدَ واجهة شكليّة لا تعدم أن تُخفي وراءَها عُمقًا لا يسبره إلا فكرٌ ناقد.

ثانيًا: يبدو «الإيجاز» سمةً تقتضيها طبيعةُ النادرة ذات الحيّز المحدود واللّمحة السريعة والتأثير المباشر، والتي في الغالب ما يكون المتلقي فيها متلهّفًا للموقف الطريف المتُوقّع في خاتمتها، هذا فضلاً عن أنّ الميلَ إلى الاقتصاد هو أصلٌ في النشاط اللغويّ بين الناس. ولعلّ من شأن الإيجاز حين تتّصفُ به النادرةُ أن يجعلَها محكمةَ السبك بَعيدةً عن الحشو وفضولِ الكلامِ؛ إذ تبدو كلُّ كلمةٍ فيها وقد اختيرت بعناية، من حيث إنّ لها قيمة فنيّة ودلاليّة خاصّة، وحينئذ فلعلَّ نزْعَ أيّة كلمة منها يجعلها تختلّ، أو قد تفسُد. وكذا هو شأنُ الجاحظ في غالب ما أثبته أو صنعه من نوادر، وهو القائل: أحسنُ الكلام «ماكان قليلُه يُغنيك عن كثيره»[٣]؛ وذلك لأنّ «للكلام غايةً ولنشاط السامعين نهاية، وما فَضَلَ عن قَدْرِ الاحتمال ودعا إلى الاستثقال والملال فذلك الفَاضلُ هو الهذر، وهو الخطل، وهو الإسهاب الذي سمعتَ الحكماءَ يَعيبُونه»[٤]. ثم إنّ من شأن الإيجاز، فضلاً عمّا سلَفَ، أن يَجعلَ النادرةَ سهلَةَ الحفظ سريعةَ التداول بعيدةً من الإملال.

ثالثًا: تُعَدُّ «التمثيليّة» في الأصل وظيفةً من وظائف السرد، وهي تعني فيما تعنيه تصويرَ ما حدَثَ باللغة كأنّما هو مُشاهَدٌ يَنظُر المرءُ إليه بعينيه؛ أي أنّ فيها نوعًا من «الإيهام بالواقعيّة» يكُون معه التصديقُ أكبرَ. ومن شأن هذا «الإيهام» أن يَربطَ النادرةَ بالفنّ، وهو أيضًا ضرْبٌ من الخداعِ المُحبَّب لا يكادُ يخلو منه فنٌّ راقٍ، ويَستعملُه الفنّان كي يُقنعَ ويَجذبَ ويُمتعَ. ومن الطريف هنا أنّ الجاحظ مع قدرته الفائقة على السرد نبّه إلى قصور السرد أحيانًا عن نقل كلّ ما في النوادر من دقائق تعجز اللغة عن نقلها تمامًا، فلا يُدركُ جمالُها إلا بالرؤية وبالمُعاينة. وهذا ما عبّر عنه في سياق تعقيبه على نوادرَ بعينها قال بعد إيرادها: «وهذا وشبهُه إنما يَطيبُ جدًّا إذا رأيتَ الحكايةَ بعينك؛ لأنّ الكتابَ لا يُصوِّر لك كلَّ شيء ولا يأتي لك على كُنهه وعلى حدوده وحقائقه»[٥]. وكأنه بهذا يقول: ليس من رأى كمن سَمِعَ، ولا يخفَى أنّ في هذه الإشارة ما يشي بإدراك الجاحظ لحقيقة أنّ تأثير الرسالة في المتلقي يتباينُ تبعًا لاختلاف شكلها بين أن تكون مرئيةً أو مسموعةً أو مقروءة، وهو ما يُحيل إلى أهميّة أن تتوافر «قناة الاتصال» المناسبة؛ لأنّ من شأن توافرُها أن يُسهم في بلوغ تأثير الرسالة مداه، وحين لا تكون متوافرةً فإنها تحتاج إلى يَراع فنّان قدير قادر على تصويرها وإيقاعها في ذهن السامع أو المتلقّي كأنّما هو يرى ويَسمع. وهذا يدلُّ على أهميّة عنصر «التمثيليّة» من منظور رائد فنّ النوادر في التراث العربيّ.

رابعًا: نفهم العنصرَ الأخيرَ الذي ذكره مونتاندون؛ أي «الوقعَ الدافع إلى التفكير» بوصفه الأثرَ الذي تُحدثُه النادرةُ في تفكير المتلقّي حين يتلقّاها فيبحث عَن المغزى الذي يكمُنُ فيها، أو يبحثِ عمّا فيها من اعتبارات يمكن أن يَخرجَ بها متلقُّوها، وهو ما قد يختلف من متلقٍّ إلى آخر بحسب كفاية كلِّ واحد منهم في القدرة على الاستنباط وبحسب ثقافته؛ ذلك بأنّ النادرةَ، بما هي حكايةٌ، ذاتُ وجود فيزيائيٍّ على ورق تنتهي نهايةً مبدئيّة، ولكنّها في الغالب الأعمّ تنطوي في داخلها على قابليّات انفتاح أمام المتلقّي كي يَمضيَ بها إلى مسالكَ ومَساربَ لا تقفُ عند حدود ما وقف به الكاتبُ من تلك النهاية المبدئيّة. كما أنّها تنطوي على إثارات تنبثق في أذهان متلقّيها، وتُحْدِثُ في واعيتهم تداعيات من شأنها أن تنتقل بهم إلى مجالات ثقافيّة لها مساسٌ ظاهر أو خفيّ بما هو فيها. ولايَخفى أنّ هذا العنصرَ إذا ما توافر في النادرة

فإنّه يعني أنها ليست مُجرَّدَ مجال للترويح أو التسلية فحسب، بل هي محلٌّ للتفكُّر والنَّظر والاعتبار أيضًا.

ويمكن القولُ، بالنظر إلى هذا العنصر، إنّ نادرةَ الجاحظ هذه تنطوي على بعض قضايا كثيراً ما كانت مَحلَّ نقاشٍ واختلاف بين النقّاد والدارسين، من مثل مسألة وظيفة الشعر والجَدوى منه، والتكسّب بالشعر وقضية الصدق والكذب في الشعر، والصدق والكذب في الواقع وفي السياسة، كما أنّها تثيرُ قضيّةَ فساد الوالي ومُراوغته، هذه التي كثيراً ما يَستعملها لتخدير من يَليهم، ليصرفَهم عن عيوب حُكمه وفساده رغبةً منه ومن حاشيته في استمرار طاعتهم التي هي من أهمِّ عناصر بقائه.

وعلى الرغم من أهمِيّة توصيف مونتاندون؛ إننا نلحظ فيه نقصًا يجعله غيرَ منطبق تمامًا على أهمِّ النوادر، وأعني بها تلك التي يكون شطرٌ من تأثيرها ناجمًا عمّا يكون فيها من تعجيب واستطراف ومفارقة ومفاجأة، وهو ما نبّه على بعضه الجاحظُ مُبتدعُ فنِّ النوادر عند العرب، وذلك حين قرّر في كلام له أنَّ «الشّيءَ من غير معدنه أغربُ، وكلّما كان أغربَ كان أبعدَ في الوهْم، وكلّما كان أبعَدَ في الوهم كان أطرَفَ، وكلّما كان أطرَفَ كان أعجبَ، وكلّما كان أعجبَ كان أبدعَ، وإنّما ذلك كنوادرِ كلامِ الصِّبيان ومُلَحِ المجانين؛ فإنّ ضحكَ السامعينَ من ذلكَ أشدُّ، وتعجُّبَهم به أكثرُ، والنّاسُ مُوكّلُون بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد، وليس لهم في الموجود الرّاهن، وفيما تحتَ قُدرتهم من الرّأي والهوى، مِثْلُ الذي لهم في الغريب القليل، وفي النادر الشاذّ، وكلّ ما كان في مِلْك غيرهم»[6]. وجليٌّ إذن أنّ الجاحظَ يقارب النادرةَ من خلال الغريب والقليل والطريف والمثير، فالنادرةُ مؤسّسة على مُخالَفة العاديّ والمألوف، وهي مخالَفةٌ لاتحصل إلا «نادرًا»، ومن هنا جاءت تسميتُها بهذا الاسم، ولذا فإنّها حين تحصُلُ تُحدثُ لدى المتلقّي التعجيبَ والاستطرافَ والضحك الذي يُبحَث عنه في مثلِ هذا النوع من الفنّ.

نصّ النادرة

«ومِثْلُ هذا الحديث ما حدّثني به محمّدُ ابنُ يسير، عن والٍ كانَ بفارس، إمّا أن يكون خالدًا خُومَهْرَوَيه أو غيره، قال: بينما هو يومًا في مجلسٍ، وهو مشغولٌ بحسابه وأمره، وقد احتجب بجُهده، إذ نَجَمَ شاعرٌ من بين يديه، فأنشدَهُ شعرًا مدَحَه فيه وقرَّظه ومجّده. فلمّا فرغ قال: قد أحسنتَ. ثم أقبلَ على كاتبه فقال: أعطه عشرة آلاف درهم. ففرح الشاعر فرحًا قد يُستطَار له. فلمّا رأى حالَه قال: وإنيّ لأرى هذا القولَ قد وقع منك هذا الموقع؟ اجعلها عشرين ألفَ درهم. فكاد الشاعرُ يخرج من جلده! فلمّا رأى فرحه قد أضعف قال: وإنّ فرحك لَيتضاعفُ على قدْرِ تضاعف القول! أعطه يا فلانُ أربعين ألفًا. فكادَ الفرحُ يقتله.

فلمّا رجَعَت إليه نفسُه قال له: أنت – جُعلتُ فداك!- رجلٌ كريم. وأنا أعلم أنّك كلّما رأيتَني قد ازددتُ فرحًا زدتني في الجائزة. وقَبولُ هذا منك لا يكون إلا من قلّة الشكر له! ثم دعا له وخرج.

قال: فأقبل عليه كاتبُه فقال: سبحان الله! هذا كان يرضَى منك بأربعين درهمًا، تأمر له بأربعين ألفَ درهم؟ قال: ويلك! ... وتريد أن تعطيَه شيئًا؟ قال: ومن إنفاذ أمرك بدّ؟ قال: يا أحمقُ، إنّما هذا رجلٌ سرّنا بكلام، وسرَرْناه بكلام. هو حين زعم أني أحسنُ من القمر، وأشدُّ من الأسد، وأنّ لساني أقطعُ من السيف، وأنّ أمري أنفذ من السنان جَعَلَ في يدي من هذا شيئًا أرجع به إلى بيتي؟ ألسنا نعلم أنه قد كذَبَ؟ ولكنّه قد سرّنا حين كذب لنا. فنحن أيضًا نسرّه بالقول، ونأمر له بالجوائز، وإنْ كان كذبًا. فيكون كذبٌ بكذب، وقولٌ بقول. فأمّا أن يكون كذبٌ بصدق، وقولٌ بفعل، فهذا هو الخُسران المُبينُ الذي سمعتَ به!»[7].

تمهيد

هذه واحدة من أطرف النوادر في كتاب «البخلاء»، هذا الذي نبّه الجاحظُ في مستهلّه إلى بعضٍ من خصائصه ومزاياه ومحتواه قائلاً لقارئه: «ولك في هذا الكتاب ثلاثةُ أشياء: تَبَيُّنُ حُجَّة طريفة، أو تَعرُّف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة. وأنتَ في ضحك منه إذا شئتَ، وفي لهو إذا مَلَلتَ الجدّ»[٨]. والبطلُ الرئيسُ (اللابطل Antihero)[٩] في هذه النادرة «وال» لانعرف من تاريخه وشخصيّته إلا مكانَ وُجوده وأسمًا لايكاد يُحيل على شيء إلا على تلك الفكرة التي طالما حرَصَ الجاحظُ أن يؤكّدها في كتابه، وهي تلك المتعلّقةُ ببخلِ أهلِ ذلك الإقليم أعني: «إقليم خراسان».

وإذا كانَ البخلُ يَجعلُ مَن اتصف به ذميمًا أيًا ما تكن منزلته.. فإنه يبدو في بعض أصناف البشر آكَدَ في استحقاق الذمّ على نحو ما هو في هذا الوالي وأمثاله؛ لأنَّ المتوقَّعَ أنّ في حَوزة الوالي من المال ما يُمكّنه،في الغالب، أن يَدفعَ عن نفسه التهمةَ بالبُخلِ. وفي هذا يقول ابنُ المُقفّع: «ليس للمَلك أن يَغضَبَ؛ لأنَّ القُدرةَ من وراء حاجته. وليس لهُ أن يَكذبَ؛ لأنه لا يَقدرُ أحدٌ على استكراهه على غيرِ ما يُريدُ. وليس له أَن يَبخَلَ؛ لأنه أقلُّ النّاسِ عُذرًا في تخوُّف الفقر»[١٠]. وهذا الذي يتحدّث عنه ابنُ المقفّع هو الأصلُ، ولكنّ ثمّة أحاديثَ عن خلفاء وسلاطين وولاة وُصفوا بالبخل أو وُسموا به؛ كان أوّلُهم فيما ذكَر أبو هلال العسكريّ عبدَ الملك بنَ مروان، وكان من شدّة بُخله يُدْعَى «رَشْحَ الحجارة»[١١]، وكان ممن ذَكرهم أبو هلال أيضًا الخليفةُ العباسيُّ أبو جعفر المنصور الذي «كان في ولد العباس كعبد الملك في بني أميّة في بُخله»[١٢]، و«كان يلقّب بأبي الدوانيق؛ لُقّب بذلك لأنه لمّا بنى مدينة بغداد كان يباشرها بنفسه، ويُحاسبُ الصنّاع فيقول لهذا: أنت نمتَ القائلة، ولهذا: لَم تبكّر، ولهذا: انصرفت قبل أَن تكملَ اليومَ؛ فيُسقط لهذا دانقًا، ولهذا دانقين، فلا يكاد يعطي لأحد أجرةً كاملة»[١٣]، ومنهم الوزيرُ الشهيرُ الصاحبُ بن عبّاد.. إذا صحّ ما حكاه عنه أبو حيّان[١٤].

كما أنّ التاريخ يُحَدِّثنا في موازاة ذلك عن خلفاء آخرين امتنعوا عن أن يَمدُّوا أيديَهم إلى بيتِ مالِ المسلمين إلا بمعيار صارمِ ودقيق، لا بُخلاً منهم، بل تمسُّكًا بالأمانة التي حُمِّلوها؛ فكان ذلك شهادةً لهم أنّهم ما اكتسبوا لأنفسهم من ولايتهم أيَّ كسب دنيويّ؛ ماديٍّ أو معنويّ، على نحوِ ماكان عليه حالُ الخليفةِ الأمويّ عمرَ بن عبد العزيز رحمه الله[١٥]، وهو الذي أصبح أُمثولةً في نزاهة الحكم وحجّةً على كلّ مَن تَخذَ ولايتَه مطيّة للثراء والطغيان.

بنية النادرة

يمكن أن تنقسم هذه النادرةُ إلى مقطعين، أو مشهدين رئيسين:

الأول: يبدأ من قوله: «ومثلُ هذا الحديث»، إلى قوله: «ثمّ دعا له وخرجَ».

الثاني: ويبدأ من قوله: «قال: فأقبلَ عليه كاتبُه فقال: سبحانَ الله!»، إلى قوله: « فهذا هو الخسرانُ المبينُ الذي سمعتَ به».

شخصيّات النادرة

في متن الحكاية شخصيّاتٌ ثلاث، تتفاوت في أهميّتها وفي رمزيتها، وهي: الوالي، والشاعرُ، والكاتب.

فأمّا الوالي فهو هنا الشخصيّة الرئيسة بوصفه موضوعَ الحكاية ومركزها وصانع حبكتها، وصاحب الحوار الأكبر فيها. وما دام أنّ البخل يمكن أن يَستغرقَ من البشر أصنافًا كثيرة كما هو واضح من كتاب الجاحظ، فإنّ الوالي ههنا أُريد له أن يكون أنموذجًا للحاكم البخيل، كما أنّه يُمثّل أيضًا ومن جانب ثانويّ صورةً للحاكمِ الذي شغَلَته حساباته الماديّة واستماراته عن

شئون الرعيّة ومصالحها، وهو إلى هذا يمثّل المكرَ بعينه، أو فلنقل: إنه يمثّل السياسيَّ الذي يُجيد الخداعَ دون كُلفة ماديّة، متوسّلاً إلى ذلك بالكذب ومشرّعًا له.

وأمّا الشاعرُ فقد ارتأت الحكايةُ أن تجعلَه مجهولَ الهُويّة، ولا ندري إن كان مجهولاً للوالي أيضًا. وقد بدا في الحكاية شاعرًا مُكْدِيًا ومتكسّبًا مسكينًا. وما أطولها قصّةُ الشاعر المتكسّب في تاريخ الشعر العربيّ! وُجِدَت منذ الجاهليّة ولم تزل حتى يوم الناس هذا. وكان تكسُّب الشاعر من أسباب تراجع منزلته عن منزلة الخطيب في الجاهليّة. وهذا على ما يرويه الجاحظُ عن أبي عمرو بن العلاء من خبر مُفاده أنّ الشاعرَ «كان في الجاهليّة يُقدَّم على الخطيب لفَرط حاجتهم إلى الشعر... فلمّا كثُر الشعراءُ واتخذوا الشعرَ مَكسَبةً ورحلُوا إلى السُّوقة وتسرّعوا إلى أعراض الناس صار الخطيبُ عندهم فوق الشاعر»[١٦]. ثمّ جاء الفارابي بعدئذ فتنبّه في ملحوظة شهيرة له -ومن دون إحصاء حقيقيّ طبعًا- إلى أنّ «أكثرَ أشعارِ العرب إنّما هي في النَّهَم والكُدْية»[١٧].

وقد يمثّل الشاعرُ في بعض مناحيه طبقةً من المُثقّفين المكدين الذين يتوسّلون بالتملّق لنيل بعضِ مآربهم. وهي فئة لايكاد عصرٌ أو مصرٌ يخلوان منها.

وأمّا الكاتب، فهو أيضًا مجهولُ الهُويّة، وقد عبرّت عنه الحكايةُ بلفظ «الكاتب» وبلفظ الكناية «يا فلان» وبالضمير في «أعطه» وبصيغة احتقار «ياأحمق». وهو في الحكاية يمُثّل أنموذجًا للحاشية المتنفذّة التي تُعينُ الحاكمَ وتُدير شئونَه قبل أن تديرَ شئونَ الرعيّة. وتبدو في الآن نفسه رقيبةً عليه بالمعنى السلبيّ للرقابة؛ لأنها تحاوِلُ جَهدَها أن تُثنيَه عن أيِّ معروف قد «يُخطِئ» في ارتكابه، غير أنّ الكاتبَ ههنا لم يبلُغ مبلغ سيِّده في بخله أو في مكره.

تحليل السرد

تلك مقدّمات تبدو مُفيدةً للوُلُوج إلى ما يَعنينا هنا من تحليل لغة السرد وما تنطوي عليه من دلالات ومضامين وفنّ، وكذا بيان ما تتناغم به هذه النادرة وتوصيفَ مونتاندون آنف الذكر. ولعلّ أوّل ما يُلحَظ في هذه النادرة أنها تُسبَقُ بجملة ليست منها، وهي قولُ الجاحظ: «ومثلُ هذا الحديث» وهي جملة تَعطفُ المتلقّي معنويًّا على النادرة التي تَسبِقُ هذه النادرة في كتاب البخلاء، وهي نادرة الشيخ الخراسانيّ التي رواها للجاحظ إبراهيمُ بنُ السنديّ. ولأنّ بين النادرتين وجوهَ شبَه كثيرةً أتبَعَ هذه تلك جريًا منه على عادته في جمع الأشباه والنظائر جنبًا إلى جنب في نوعٍ من منهجيّة التأليف التي بدأت تتأسّس على عهده رويدًا رويدًا. أمّا الحديثُ الجديدُ هنا فمُسنَد إلى راوٍ جديد هو محمّدُ ابنُ يسير. وذكْرُ الراوي هنا له معانٍ ودلالات منهاأنّ الجاحظَ يَودُّ أن يَظهَر بمظهر الراوي المحايد، من خلال إسناد القول إلى مصدره. ومحمّدُ بنُ يسير هو أحدُ شعراء البصرة ومن معاصري الجاحظ[١٨]، يُكثِرُ من ذكره ورواية شعره. وهذه قصّة تدلّ على وجود صلة بينهما، فهي ممّا سمعه الجاحظ منه مباشرة، بدلالة قوله: «ما حدّثني به محمّد بن يسير».

وقد يقع في وَهْم القارئ لأول وهلة أنّ ابنَ يسير هو نفسُه الشاعرُ الذي في القصّة، ولأمرٍ ما لم تشأ القصّةُ أن تُفصِحَ عنه. بيدَ أنّ شيئًا ممّا يُروى في تاريخ ابنِ يسير يَجعلنا نَستبعدُ ذلك؛ فقد أورد طه الحاجريّ عنه «أنه بقِيَ في البصرة طيلةَ حياته لم يغادرها، وقد اكتفى من هذه الحياة بالقراءة والسَّماع، وبقَول الشعر يَجِدُّ به حينًا ويَهزل أحيانًا ... ثم لا نكادُ نَجد له شعرًا في المديح؛ فقد كان يقول الشعرَ لنفسه الوادعة»[١٩]؛ فمثلُ هذا الوصف -إذا صحَّ- حَرِيٌّ بأن ينأى بالرجلَ عن أن يكون هو الشاعرَ في متن الحكاية، بل إنّ وصفًا كهذا يَجعلنا نَميلُ إلى أنّ ابنَ يسير ربما كان يروي القصّةَ على سبيل التندُّر

من هذا الصنف من الشعراء الذين يختلف ابنُ يسير معهم؛ لأنّهم يذلون أنفسَهم ويُريقون ماءَ وجوهِهم في سبيل عرَضٍ زائلٍ لا يَعدِل بحالٍ كرامةَ الإنسانِ وهي تُهدَر على مثل هذا النحو.

والحديثُ هنا في هذه القصة يدور، كما تذكُر النادرة، «عن والٍ كان بفارس»، فهو بطلُ قصّة البخل هذه، وفي تعيين المكان تأكيدٌ على ما أفاض الجاحظ فيه كثيرًا من تفشّي صفة البخل في أهل هذا الإقليم، ولكنّ ثمّة شكًّا في تحديد اسم الوالي، أي أنّه غيرُ مُعيَّن على نحو دقيق، فهو «إمّا أن يكون خالدًا خُومَهْرَوَيه أو غيره»، ولا ندري على وجه الدقّة مصدرَ الشكّ هذا؛ أهو مِنَ الجاحظ؟ أم مِن راوي الخبر محمّد بن يسير؟ وربّما يشِي هذا الشكُّ في اسم الوالي بعدم أهميّته، فكأنّما هو غيرُ جديرٍ بالتعيين على وجه اليقين. أو كأنّ السارد رمى مِن وراء شكّه أن يقول إنّ القصّة تنطبق عليه وعلى أمثال له، فليس هو بالوالي الوحيد في خراسان ممن يقع منه مثلُ هذا، ويكفي أنّ الاسم فارسيّ. على أنّ هذا الشكّ قد يكون مجرّدَ حيلة رمى منها راوي القصة أو ساردُها أنْ يُوهِمَنا بأنّ القصّة واقعيّة وأنّ الراوي ذو مصداقيّة يتحرّى الدقة ولا يريد أن يَجزمَ بما ليس مؤكّدًا عنده.

ولا بدّ أن يَسترعي انتباهَنا أنّ محمَّدَ بنَ يسير شاعرٌ يروي قصةً محورُ السخرية فيها شاعرٌ، وقد يكون لهذا دلالة ما. كما يَسترعي انتباهَنا أنّ الجاحظَ حريصٌ كعادته على أنْ يُحيلَ القصةَ مرّةً أخرى إلى محمّد بن يسير راويها الأساسيّ عبرَ الفعل: «قال»، وكأنّ الجاحظَ يُوهِم القارئَ بأنه مجرّدُ ناقلٍ فحسب، ولم يَتدخّل فيما نَقَلَ. فهل نصدّقه بأنّ القصّة هي حقًّا مَحضُ رواية منه عن ابن يسير؟

ثم إذا كان الأمرُ كما يقول؛ فإنّ للمرء أن يتساءَلَ كما تساءل توفيق بكّار: كيف عَرَفَ ابنُ يسير بالقصّة؟ أم كان يَعرفُ أحدَ شخصيّاتها الثلاثة؟ أم أنّ ثمّة راويةً آخر ذا صلة بأحد الثلاثة حكاها لابن يسير؛ فنقلها ابنُ يسير عنه؟ الحقُّ أنّها أسئلةٌ تُراوِدُ القارئ وهو يقرأ الجُملَ التي سرَدها ابنُ يسير بعد القول: «بينما هو يومًا في مجلس، وهو مشغولٌ بحسابه وأمره، وقد احتجب بجُهده»؛ فمَن ذا الذي تُراه عايَنَ الوالي وهو على هذه الحالة التي تصوِّرها الجملُ الثلاثُ؟ ثم إنّ أحداثَ النادرة كما نبّه توفيق بكّار في تحليله لهذه النادرة «جرت حين جرت بين ثلاثة لا رابعَ لهم: الوالي، والكاتب، والشاعر. فمن أذاع سرّ ما وقـع؟».

يَستَبعد توفيق بكّار أن يكون الوالي هو من أذاعه؛ لأنه لا يُعقَل أن يمُوِّه في مجلسه الخاصّ على الشاعر المادح بزائف الكرم ثم يَعمد في المحافل فيفضح بخله بنفسه. فشأنه كما يقول بكّار أن يَنال الحمد على غير عطاء، أن يمُتدحَ سخيًّا وهو بخيل؛ فيكسب ثناءً يزين صورته بين الناس دون أن يُكلّفه ذلك دانقًا. فمن الخطل أنْ يسعى بعد ذلك إلى تشويه سمعته فيكشف حقيقةَ المغالطة، ثم إنّ الرواية ليست من وجهة نظره.

ويستبعد بكّار أن يكون الشاعرُ هو من أذاعه؛ وذلك أنّه إن ظلّ على غفلته فموقفه من الوالي بعد الواقعة كموقفه منه إبّانها، يلهجُ بذكره وينوّه بجُوده على خلاف ما تفعل النادرة، وإن تنبّه من غفلته فأحرَى به السكوتُ؛ لأنه المضحوك عليه في الواقعة، فهل يزيدُ فيُضحِك عليه الناسَ إلى يومنا هذا؟

كذلك ليس هو كاتبَ الديوان؛ فهذا أيضًا قد خدعه الوالي كما خدع الشاعر فهو أيضًا مضحوكٌ عليه في الواقعة، ولهذا كلّه يخلص بكّار إلى أنّ الرواية ليست صادرةً عن أحد من أبطال القصّة؛ لأنها لا توافق وجهةَ نظر أيّ منهم. فإذا كان الذين عاشُوها لم يروُوها فمن أين لابن يسير علمٌ بتفاصيلها وهو الذي يُقدِّمه الإسنادُ على أنه الراوي؟ هيهات، فلا هو راويها بدءًا ولا هو راويها نقلاً، وإذن فلم يبقَ بعد الفحص إلا أن يكونَ الجاحظُ

هو من كتبَها، وهو وإن لم يخترعها اختراعًا فقد هذّب حواشيَها ونمّط أشخاصَها وبنى لها معنًى فأعاد صياغتها من وجهة نظره[٢٠]. ومن الممكن في ظنّنا أن يكون الجاحظ تلقّف أول القصّة من مدح وعطاء كاذب وهو ما جرى بمحضر الشخصيّات الثلاث، ثم نسجَ تتمّة لها من وحي خياله، وهي تتمّة كانت بين شخصين فحسب: الوالي والكاتب، ولاعلمَ لأحد بها سواهما، وأمّا أول القصة فالحقيقة لا طَرافةَ فيه، وهو شائع ومكرَّر، ولا يكفي وحده لصنع نادرة، إنما كان ثِقلُ النادرة في الجزء الثاني بالحوار الذي دار بين الكاتب والوالي وهو ما نعتقد أن الجاحظ أعمل فيه يراعه، وهو لم يَنسبْه إلى نفسه رغبةً منه في أن يكونَ الراوي الخفيَّ المتخفّي على عادته، ونسَبَها بكليَّتها إلى ابن يسير الشاعر، ولا نظنّها جاءت مصادفة والأقربُ أنّه أرادها أن تكونَ قصةَ شاعر يَرويها شاعر، إمعانًا في الغَمز.

وواضحٌ أنّ في الحكاية ما يَشي برغبةٍ لدى السارد في الغمز من هذا الوالي (الذي هو بطلُ الحكاية) غمزًا يُدينُه ويَنالُ منه؛ فالحكايةُ تقدِّمه «مشغولاً بحسابه وأمره» لا بشئون الرعيّة وأمورها، ولأنّه كذلك فأنتَ ترى الحكاية تصوِّره «وقد احتجب بجهده»، أي امتنع عن لقاء الناس. ومثلُ هذا الامتناع هو ديدنُ أهل السلطة في الغالب الأعم. وهو مذموم وقد وقع التحذير منه[٢١]. وربّما ابتغى الجاحظ أن يتداخل الأدبيُّ بما هو سياسيّ في هذه النادرة، وبذا يَظهر شيء من ذلك «الوقعِ الدافع للتفكير»، الذي تحدَّث عنه مونتاندون.

وإذا كانت أيَّةُ قصة لا تعدو أن تكونَ حدَثًا في زمان ومكان ما، فإنّ زمان الحكاية ومكانَها مُبهَمان ولم يُعيِّنْهما الراوي بدقّة، وهذا ما يشير إليه الظرفُ المبهم «يومًا»، وتنكيرُ اسم المكان «مجلس»، في قوله: «بينما هو يومًا في مجلس».

ويبدو أنّ احتجاب الوالي ههنا هو من قبيل هذه العادة المذمومة، ولكنّ احتجابَه لم يمنع أملاً في نفس الشاعر أن يصلَ إليه، ولعلّه أن يكون حافزًا يزيد من رغبةِ الوصول، وها هو شاعر معاصرٌ للجاحظ في مثل وزن أبي تمام، يخاطب بعض ممدوحيه بقوله:

صبراً على المَطلِ ما لم يَتلُهُ الكـذِبُ
وللخُـطُـوبِ إذا سـامَـحْـتَـها عُـقَـبُ
عـلـى الـمـقـاديـرِ لَومٌ إن رُمِيتَ بها
مِن قـادرٍ وعـلـيَّ الـسعـيُ والطَـلَـبُ
يـا أيُّـهـا الـمـلكُ الـنَّـائـي بـرُؤْيَـتِه
وَجُـودُهُ لِـمُـراعـي جُـودِهِ كَـثَـبُ
لَيسَ الحجَابُ بمُقْصٍ عنكَ لي أمَلاً
إنّ السَّماءَ تُرَجَّى حِينَ تَحْتَجِبُ[٢٢]

لكنّ للوالي في هذه الحكاية مع الحجاب والاحتجاب شأنًا آخر؛ وذلك أنه وهو في حال احتجابه يَظهر من أمامه، وعلى نحو مفاجئ، شاعرٌ بدا في عبارة الجاحظ أشبهَ بجنّيٍّ مارد يظهر فجأة: «إذ نَجَمَ شاعرٌ من بين يديه». وكأنّ هذه الصورةَ أُريدَ لها أن تصوِّر ما حدَثَ من مفارقة بظهور الشاعرِ فجأةً من بين يدي والٍ يداه مشغولتان بحسابه وأمره؟! وإذا كان الأصلُ أنّ «المشغولَ لا يُشغَل»، فإنّ ظهورَ الشاعرِ كسَرَ هذا الأصلَ وجعَلَ المشغولَ ينشغل عن الأساسيِّ بالطارئ الذي ظهرَ له فجأة.

ولم تُخبرْنا الحكايةُ كيف تسنّى لمثل هذا الشاعر المغمور أن يَصلَ إلى مجلس الوالي وهو في خلوته وانشغاله واحتجابه؟ أنقولُ إنّها الحاجةُ وهي أمُّ الاختراع دفعت الشاعرَ إلى أن يَستعملَ الحيلةَ للوصول إلى هدَفه، متوسِّلاً ببعض اللَّسَن في إقناع حاجبِ الوالي بضرورة الدخول. وكم يا تُرى استمرَّ وهو يَقرعُ باب الوالي ولا يُؤذَن له وظلّ صابرًا إلى أن ظفر بهذا الدخول خِلسةً وعلى حينِ غِرّة من الوالي؟! وهو ما ينطبق عليه ذلك البيتَ الشهير لراوي هذه القصّة محمد بنِ يسير، وهو الذي يقول فيه:

أخلِق بذي الصبر أن يَحظَى بحاجته
ومُـدمـنِ الـقَـرعِ للأبـوابِ أن يَلِجَا

وإذ تصوِّر النادرةُ ظهورَ الشاعر أمامَ الوالي على نحو مفاجئ، نستغرب مع ذلك أنّ الوالي لم يَظهَر في الحكاية مستاءً من اقتحام الشاعر، لا بل إنّه بدا طبيعيًّا، وكأنّما كان على مَوعدَة معه، أو كأنّه وجَدَ في دخول الشاعر سانحةً له كي يُروِّحَ عن نفسه من عِبء حسابه بما سيَصنعه معه من مكرٍ يجعله لا يعود إلى مثلها. وتلقّي الموقف بهدوء يَعني تمرُّسًا في الدهاء الذي عادة ما يِسمُ أمثالَه. وربما كان منظرُ الشاعر وهو يبادر إلى إنشاد شعره دونما إبطاء وبلا مقدّمات كما تصوِّرُه الحكاية في نوع من التكثيف، كلُّ ذلك حَجَبَ المفاجأةَ عن أن تظهَرَ في السرد.

وحين نلتفت إلى الشاعر في هذا المشهد نجد أننا بإزاء شاعر متكسّب عبرّت عنه الحكايةُ بصيغة التنكير «شاعر»، ولم تشأ أن تسمّيَه لنا، ممّا قد يَشي بأنّه من مغمُوري الشعراء أو ساقطيهم ممن لا وزن لهم. ومع ذلك فهذا الشاعرُ المجهول يبدو وقد نجح في الوصول إلى مَقصده، وما هو إلا أن بدأ على الفور ومن دون مقدّمات في إنشاد ما هيّأه للوالي من شعر مدح اعتاد الشعراءُ العربُ نظمَه مثلما اعتاد الولاةُ سماعَ مثله؛ شعرٍ أكثرُ ما فيه مُعادٌ ممجوج. ومع أنّ الحكايات التي هي من هذا النمط والتي تحفل بها كتبُ الأدب، تُورد في مُعتادها شيئًا ممّا قيل من قصيدة الشاعر، أو تُورد مطلَعها أو أحسنَ ما فيها أو موضعَ الشاهد منها على الأقلّ؛ فإننا هنا لا نجدُ إلا وصفًا مُختزلًا وعامًّا لهذا الشعر، وَرَدَ أولًا بلسان الراوي «مدَحَه فيه وقرَّظه ومجّده»، ثمّ بلسان الوالي حين لخَّصَ بعضَ «تيمات» المديح التي امتدحه الشاعرُ بها بقوله:

«أحسنُ من القمر» - «أشدّ من الأسد» - «لساني أقطعُ من السيف» - «أمري أنفذُ من السنان».

وربمّا كان في غياب الشعر عن الحكاية ما يَشي بأنّ القصةَ هي في أساسها مَحضُ صناعة وتخيّل، ولذا عدِمنا فيها اسمَ الشاعر ونصًّا من شعرَه أيضًا؟ أو ربما أرادت الحكايةَ أن تُجاريَ الوالي في ازدرائه الشعرَ؛ فأهملته هي الأخرى واكتفت بما اختزله الوالي من معاني القصيدة؟!

وعلى أنّ ما قاله الراوي يُشير إلى أنّ الشاعرَ قد بالغَ في المديح والثناء والتقريظ والتمجيد.. وهذا ما يُشيرُ إليه وصفُه للشعر بجمل ثلاث تبدو من قبيل المترادفات: «مدحَه فيه»، و«قرّظه»، و«مجّده». ولعلّ الترتيب الذي رُتّبت به هذه الجملُ الثلاثُ يشير إلى تدرّج في المبالغة في الغالب ما يلجأ إليه الشاعرُ المُكدي بحُسبانه من دواعي استحقاق العطاء. وهو في الغالب الأعمّ كذلك؛ إذ إنّ كثيرًا من أولي الأمر ينخدعون بالمديح، سواء أكان المادحُ صادقًا فيه أم كاذبًا، لا بل إنّ منهم من يُقبل على الثناء كأنّما هو يطابق الحقيقة أو هو دونها في أحيان. وفي المقابل فليس أمامَ شاعر مَغمُور كشاعر هذه القصّة إلا أن يُبالغ في مديحه؛ فالمبالغة آكَدُ في التأثير، وهي أوقعُ في نفس الممدوح. ولكنّ القصة تُظهر الوالي وقد تخادع بدلَ أن ينخدع، ومَن تخادع لمُخادِع فقد خدَعَه. وفي هذا التخادع حقّق الوالي لنفسه سُرورًا مُضاعفًا على نحو ما رأى لافونتين[٢٣].

بيد أنّنا من جهة أخرى نرى أنّ الوالي في عدم انخداعه بالمديح خرَجَ على مألوف الوُلاة ومن لَفّ لَفّهم في الانخداع. فهو حقًّا قد تَفَاعل ظاهريًّا مع الشاعر بأنْ سمعَه حتى انتهى، وعبّر عن استحسان مُوجَز لشعره بقولِه له: «قد أحسنت»، وهي عبارة يُوهِمُ ظاهرُها أنّ لدى الوالي حظًّا من أدب اللياقة، بيد أنّ باطنها الذي لا يلبث أن ينكشفَ يُبيِّنُ أنها لم تكن إلّا مقدمةً أو طُعمًا يُؤنسُ الشاعرَ حتى إذا ما اطمأنّ إليه سَهُل على الوالي إيقاعُه في الخديعة التي اصطنَعَها له.

وتتمثّل أولى مظاهر الخديعة في التفاتته إلى كاتبه يأمرُه بأن يُعطي الشاعرَ عَشرَةَ آلافَ درهم؛ «أعطه عشرَةَ آلافَ درهم»، وهو مقدارٌ جعَلَ الشاعرَ على يقينٍ

بأنَّ شِعرَه آتَى أُكُلَه ولم يَذهب سُدًى. بدليل اهتزاز الممدوح له وأمره له بجائزة مُجزية سبقها تَعزيزٌ معنويٌ متمثّل في عبارته له: «قد أحسنت».

ومع أنّ النادرة لا تصوّر الكاتبَ وهو ينقُدُ الشاعرَ كيسَ الدراهم، بل أثبتت أمر الوالي له وهو يأمره بأن ينقدَه الدراهمَ، لكنّ مجرّدَ هذا الأمرِ هو من اليقين الذي لايعتريه شكٌ لدى الشاعر، وربّما حتى لدى مُتلقّي النـادرة الذي يَقرؤها لأول مرة. فإنّ مجرّدَ نُطقِ الوالي بالأعطية يعني أنّ نَوالَ المالِ صارَ واقعًا بعدَ أن كان أملًا، إذ يُفترَض بحسبَ نظرية أفعال الكلام عند جون أوستين وزملائه أنّ قولَ الوالي «أعطه» هو «فعل قوليّ speech act» من أفعال الإنجاز؛ بمعنى أنّ مُجرّد النطق به يعني حدوثَ «الفعل والإنجاز»[٢٤]. وغالبًا فإنّ مثلَ هذا الكاتبِ لايملك إلّا أن يَمتثلَ لأمرِ واليـه سَواءٌ رضي بذلك أم كره؟

ويبدو أنّه كان بين قول الوالي «قد أحسنت» وبين الأمر له بالجائزة لحظةٌ زمنيّةٌ صامتةٌ أهملتها الحكايةُ إيثارًا للإيجاز، ودلَّ عليها استعمالُ الراوي حرفَ العطف «ثمّ» في قوله: «ثمّ أقبل على كاتبه فقال: أعطه عشرةَ آلافِ درهَم. ففرِح الشاعرُ فرحًا قد يُستطار له». ومن فوائدِ هذه اللحظة الصامتة أنّها تجعل الشاعرَ في حالة ترقُّب، ومن شأن هذه الحالة أن تُمتّعَ الواليَ المُخادعَ وهو يَنظُرُ إلى ضحيّته كيف تقع في أُحبُولة الخداع والمكر. وإقبالُ الوالي على كاتبه هو إقبالٌ بالوَجه، وقوله: «أعطه» باستعمال الضمير بدلًا من الاسم الظاهر يشي برغبة من الوالي في تحقير الشاعر، و(ربّما) في إحداث نوعٍ من التعمية قد يُجدي في التنصُّل. لكنّ الشاعرَ لم يكن ليهتمّ بكلّ هذا الذي نُشير إليه؛ لأنَّ عِظَمَ العطاء فاقَ آمالَه وجعلَ «مشاعرَ الفرح» تجتاح كَيانَه، ليُحلّق بعيدًا في فضاء جديد: «ففرِح الشاعرُ فرحًا قد يُستطار له»، وأن «يُستطار له» فمعناه أنه يستحقّ أن يَطلبَه الناسُ ويَطيرون إليه.

وواضح أنّ الشاعرَ فرِح هنا لمجرّد ذكْرِ العطاء، في حينِ لم تُظهرْه الحكايةُ فرحًا حين أثنى الوالي على شعره بقوله له: «أحسنتَ»؛ لأنه لم يَمدَح من أجل أن يَسمَع الثناء إنما جاء لنَيلِ العطاء، ولذا كانت عبارة «أعطه» هي ما أثارت فرحَه؛ لأنَّ مجرّدَ النطق بها هو في حُكمِ التحقّق الفعليّ، وهذا نموذجٌ مثاليٌ وواضح على ما سمّاه أوستين أفعالَ الكلام كما سبق أن أشرنا آنفًا. فكأنّ فعلَ الأمر «أعطه» هو في ذاته نفاذٌ، ولاسيّما أنه صادرٌ من مليء وقادر لا يَعُوزُه مالٌ ولا يَغصبُه على العطاء أحد. وثمّة في النادرة جملتان أكّدتا هذا المعنى: الأولى: على لسان الكاتب حين قال له: «ومن إنفاذ أمرك بدّ»، والأخرى: جاءت على لسان الوالي حكاها على لسان الشاعر وهي قوله: «وأنّ أمري أنفذُ من السهم».

ويبدو أنّ الوالي راقت له حالُ الشاعر وهو يَطيرُ فرحًا بعطائه القوليّ فأراد أن يَمضيَ به شوطًا آخرَ يستثيره ويتسلّى به على سبيل المكر والسخرية. ولِمَ لايفعل وهو لايدفع له إلا وُعودًا زائفة وخُلبًا من القول.

«فلمّـا رأى حالَه قال: وإنّي لأرى هذا القولَ قد وقَعَ منك هذا الموقَع؟ اجعلها عشرينَ ألفَ درهم. فكاد الشاعرُ يخرج من جلده! فلمّا رأى فرحَه قد أضعف قال: وإنّ فرحَك ليتضاعفُ على قَدْرِ تضاعف القول؟ أعطه يا فلان أربعين ألفًا!»

وهنا نلحظ أنّ الواليَ استعمل في خطابه للشاعرِ كلمةَ «القول» مرّتين في سياق كلامه للشاعر وإشارته لعطائه الذي قرّره له. مع أنّ الأصلَ أن يستعملَ كلمةَ «العطاء» بأن يقول له: «وإني لأرى هذا (العطاء)»، بيد أنّ الوالي لم يفعل. وإنما استعمل كلمةَ «القول»؛ لأنّه قرّر سلفًا أن يتلاعبَ باللغة. وكان على الشاعر، لو كان في كاملِ وعيه، أن يتنبَّه إلى هذا التلاعب ليدركَ أنّ العطاءَ المُضمَّنَ في الفعل «أعطه» الذي تكرَّر ثلاثَ مرّات ما زال مُجرّدَ «قول» لا قيمة له إن لم يتحوّل إلى فعل؛ وهو إلى هذه اللحظة قولٌ بلا

إنفاذ. وكأنّ فَرحةَ الشاعر الأولى أصابته بسَكْرة لم يَعُد يَفطَن معها إلى دلالاتِ الخِطاب وما في لغة الوالي من تلاعبٍ ومَكر وخَديعة، واستمرّت سَكْرته تسيطر عليه في الزيادة الثانية وهو ما عبرّت عنه جملةُ الوصف «كاد الشاعرُ يَخرج من جلده» حتى إذا ما قال الوالِي لكاتبه: «أعطه يا فلانُ أربعين ألفًا»، حينئذ وصل الشاعرُ إلى ذروةِ للفرح كاد يَهوي منها صريعًا على نحو ما تشير الحكاية: «فكاد الفرحُ يقتلُه». وشدّة الفرح قد تقتل؛ لأنّ ما زاد عن حدِّه رجَعَ إلى ضدّه.

وصفُ تدرُّج فرحِ الشاعر بحسب تدرُّجِ العطاء		
عشرة آلاف درهم	عشرون ألف درهم	أربعون ألف درهم
↓	↓	↓
فرِح فرحًا قد يُستطار له	كاد يخرج من جلده	كاد الفرحُ يقتله

على أنّ الجملتين اللتين استعملَهما الوالي في تسويغ زيادة عطائه في المرّة الأولى وفي الثانية:

- «وإنّي لأرى هذا القولَ قد وقَعَ منك هذا الموقِع؟ اجعلها عشرينَ ألفَ درهم».
- «وإنّ فرحَك ليتضاعفُ على قَدْرِ تضاعف القولِ أعطه يا فلان أربعين ألفًا».

أقولَ: إنّ هاتين الجملتين تبدوان للمتلقّي الخارجيّ واهيتين في مستواهما الإقناعيّ وغيرَ متماسكتين من حيث ارتباط النتيجة فيهما بالسبب؛ إذ ما الذي يمكن أن يجعل فرحةَ شاعرٍ نكرةٍ مُهمّةً عند الوالي كي تكونَ سببًا لمضاعفةِ العطاء؟! الحقيقة أنّه لا شيء سوى أنه يُريد أن يَسخرَ منه عبر الخداع والكذب؛ لأنه في حُسبانه مُستحقٌّ للسخرية، واستحقّها؛ لأنه صدَّق أنّه جديرٌ بالعطاء على شعرٍ هو في نظر الوالي وميزانه لايُساوي شروَ نقير. وجزاءُ هذا التصديق أنه استغفلَه وراح يسخر منه بالجدّ الذي أراد منه الهَزْلَ، وقد كان الشاعر من التغفيلِ بما مكّن الوالِي من استكمالِ خديعته!

وقد يَردُ هنا سؤالٌ مُفادُه: وماذا لَو استمرَّ الوالِي في الزيادةَ فوقَ الأربعينِ ألفًا وجعلَها ثمانينَ ألفًا مثلاً أكانَ الفرحُ قاتلَه حقًا بحسب مقتضى العبارة؟ وللإجابة على هذا نقول: ربما نعم، وهو أمر يبدو الوالِي أقدر على التنبُّه له. ولعلَّ هذا ما دعاه أن يتوقّفَ عند هذا القَدْر، حتى لا تكونَ الزيادةُ سببًا في موت نفسٍ آدميّة في مجلسه.

كذلكَ فإنّ التوقّفَ عن الاستمرار في الزيادة كان ضَرُوريًا؛ لأنّه لم يَعُد له معنًى، بل ربمّا خرَجَ بالحدَثِ من حيِّز الإمكان وقرّبَه إلى الاستحالة، وحينئذ فقد تكون خديعةُ الوالي عُرضَةً للانكشاف؛ فلا يَكونُ ثمّة اكتمالٌ في القصّة، وهذا ما لا يُريده الجاحظُ، ولا يقعُ فيه، بل ينتقده، كما أنه سيَختفي ذلك الوقعُ الدافعُ للتفكير الذي تحدّث عنه مونتاندون.

وواضحٌ أنّ النصَّ ينبّه على أمر نفسيّ فسيولوجيّ، وهو أنّ الإفراط في الفرح قد يُودِي بصاحبه إلى الموت، مثلما أنّ شدّة الضحك قد تودي إليه أيضًا. وهذا هو ما نبّه الجاحظُ إليه في قصّة محفوظ النقّاش[٢٥]. بيد أنّ القصّة ما كان يَحسُنُ أن تنتهي بموتِ الشاعر؛ إذ لا بدّ له أن يَحيا كي تكتملَ النادرةُ، وهذا هو ما كان، حيث إنه سرعان ما صحا من غيبوبته التي لم نعرف كنهَها على وجه الدقّة، ولكنّنا نعرف أنّها حصلت له فعلاً بدليل قول الراوي: «فلمّا رجَعَت إليه نفسُه». ولا يكون الرجوعُ إلا بعد غياب استغرق بُرهةً ما؛ ولا جرَمَ أنّ شدّة الفرح، أدخلتَ الشاعرَ في غيبوبة أو ما يُشبه الغيبوبة، وحين أفاق راح يُخاطب الوالي بقوله: «أنتَ -جُعلتُ فداك- رجلٌ كريم». و«الكريمُ» ضدُّه اللئيمُ، وَهي شهادةٌ ما كانت ربمّا لترُاودَ واليًا لئيمًا على هذا النحو. وإذا كان الشعر بما فيه من فنّ مفترض لم يُخرِجِ الوالي

قيدَ أُنملة عن طبعه، فكيف إذن لعبارة نثريّة عاديّة أن تُغيِّرَ فيه شيئًا؟! وأنّى لمن انشغل بحساباته الماديّة أن يُعنَى بكلام لا يراه أكثرَ من هراءٍ يتبدّد في الهواء، أو بدعاء لا يعدو في منظاره أن يكون مجاملة وضربًا من التملّق اعتاد سماعَه بسبب أو من دون سبب؟ وفي الحقِّ فإنّ دعاء الشاعر وثناءه ما هو إلا نمطٌ مكرور طالما وجَّهه المنافقون والمنتفعون والسذّجُ من بسطاء الناس إلى أهل السلطان تزلّفًا، أو طمعًا، أو خوفًا ورهبة.

ولكنّ الشاعرَ لم يكتفِ بهذا القول، بل راح يَستفيضُ في بثّ ما اعتراه من مشاعر جيّاشة إزاء الوالي وعطائه: «وأنا أعلمُ أنّك كلّما رأيتَني قد ازددتُ فرحًا زدتني في الجائزة. وقبولُ هذا منك لا يكون إلا من قلّة الشكر له! ثم دعا له وخرج».

ويا لَلغَفْلةِ التي استولت على الشاعرِ المسكين! فإنه بدلاً من أن يتنبّه إلى لغة الخديعة راح يعبِّر بثقة كبيرة عمّا يملأ نفسَه من شعور الامتنان تجاه الوالي وأنه قد حصّل أكثرَ بأضعاف ممّا كان يأملُه أويمُنّي به نفسَه، بل هو قد وصل إلى الذروةَ التي لم يَعُد يستطيع تمنّي غيرها أو أبعدَ منها، وَظهر في الحكاية كما لو أنه يرجو الوالي بتوسّل أن يتوقّف عند هذا الحدّ مُدركًا أنّ الجائزة هي أكبرُ بكثير من أيّ شكر، بل أكبرُ من أيّ شعر يمكن أن يقدّمه. وهو بعد هذا لا يملك إلا أن يختمَ لقاءه بالدعاء له، على الرغم من أنّه لم يقبض حتى هذه اللحظة درهمًا واحدًا، ولكنّه مُوقن بأنّ النقودَ كأنّما هي أصبحت في جُعبته، وما هو إلا وقت يسير حتى يقبضها بيديه ويمتّع بها ناظريه، وهو إذ يخرج من مجلس الوالي يخرُج مُطمئنًا قريرَ العين ولسانُ حاله يقول كما قال الشاعر[٢٦]:

هَجَرتُكَ لَم أهجُركَ مِن كُفرِ نعمَةٍ ... وَهَل يُرتَجى نَيلُ الزيادَةِ بالكُفرِ
وَلكنَّني لَمّا أَتَيتُكَ زائِرًا ... وَأَفرطتَ في بِرّي عَجَزتُ عَنِ الشُكرِ

وبخروج الشاعرِ هذا يَنتهي المَشهدُ الأول في القصّة، وربّما كان يمكن للقصّة أن تنتهي ههنا فيما يتعلّق بالوالي الذي لا شكَّ أنّ سُرورَه غدا مُضاعفًا وهو يَخدَعُ من جاءَ يَخدعُه. ولعلّه – وهو يَستأنفُ ما كان مشغولاً به من حسابه وأمره – راح يَضحَكُ في أعماقه من غفلة الشاعر وسذاجته. ولكنَّ القصّةَ لم تنته فنيًّا عند هذا المشهد، ولا بدّ إذن من مشهدٍ تالٍ وهو ما سيتمثل بردَّة فعلَ الكاتب الساذجة التي فاجأت سيِّدَه الوالي.

وقد بنى الجاحظُ المشهدَ الثاني بطريقة «تمثيليّة» يظهَرُ فيها الكاتبُ وهو يُقبِلُ على واليه في تعجُّب مَشُوب بعتاب على إسرافه في عطاءٍ لم يكن يَضْطرّه أحدٌ إليه، وهو ما عبَّر عنه حوارُه مع الوالي:

«قال: فأقبلَ عليه كاتبُه فقال: سبحانَ الله! هذا كان يرضى منك بأربعين درهمًا، تأمر له بأربعين ألفَ درهم؟!»

و«قال» إخبارٌ مُسنَدٌ من الجاحظ إلى راوي القصّة ابن يسير، وهي تُكأة من الجاحظ يستند إليها ليستمرَّ في إيهام القارئ بأنّ السردَ لمّا يَزَلْ مُسنَدًا إلى الراوي بمَعزل عنه وعن تدخُّله فيه، وإنّما هو يروي ما سمعَ فحسب، «قال: فأقبلَ عليه كاتبُه فقال»، ولا يَخفى ما في العبارة من وصف لسرعة الإقبال والقول معًا، وهو ما عبّرت عنها «فاءُ الاستئناف» في الفعل الأول، و«الفاء العاطفة» التي تفيد التعقيبَ في الفعل الآخَر: «فأقبل فقال». وكأنّ صانعَ الحكاية أراد لإقبال الكاتب هنا أن يُوازي ما كان من إقبالِ الوالي علىَ كاتبه آنفًا،لكنْ شتّان ما بين الإقبالين: إقبالُ والٍ ماكرٍ لم يفهَم الكاتبُ مغزاه، وإقبالُ كاتبٍ مندَفع بحَماس وسذاجة عبّر عنهما بعبارة تعجّب تنطوي على قَدْر من الاستنكار هي قوله: «سبحان الله!»[٢٧]. وهي عبارة إسلاميّة تُقال في الأصل لتنزيه الله وذكره، ولكنّها استُعملت هنا في معنى الاستنكار على الوالي الذي بدا للكاتب أنه أسرف في العطاء إسرافًا عظيمًا.

وأمّا اسمُ الإشارة «هذا» في قوله: «هذا كان يرضى منك»؛ فينطوي على رغبة من الكاتب في تحقير الشاعر بعد انصرافه عن المجلس. وهو؛ إذ يُحدِّد سقفَ الجائزة «بأربعين درهمًا» فحسبُ، إنّما يُصْدِر حُكْمًا ماديًّا على الشاعر وعلى شعره معًا، فالشاعر يرضى بأربعين درهمًا وشعرُهُ لا يُساوي -إن ساوى- أكثرَ من ذلك، كما أنّ في استعماله الفعلَ الماضي «كان» ما يشي بنوع من التحسُّر اعترى الكاتبَ على شيء أُبرِم وانتهى ولا مردَّ له إلا هذا العتابَ الذي يُوجِّهه إلى الوالي، وفيه يُظْهِر نفسَه كما هو شأن بطانة ولاة السوء حريصًا على المالَ ألّا يذهبَ في مصارف غير لازمة.

وممّا يسترعي انتباهنا في قوله: «هذا كان يرضى منك بأربعين درهمًا» استعمالُ الكاتبِ شبهَ الجملة «منك» مع أنّ في إمكانه أن يَستغنيَ عنها بأن يقول: «هذا كان يرضى بأربعين درهمًا»، ولكنّ ثمّة فارقًا بين العبارتين، وكأنّه باستعماله «منك» يشير إلى خصوصيّة في البُخل يَعرفُها من واليه، ولكنّها بَدَت للكاتب غائبةً في تلك الساعة عنه، وهو ما جَعَل العَجَب يستولي عليه، فيستنكر عليه إسرافَه وتَهوّرَه في إتلاف المال، حتى لكأنّ الكاتبَ ههنا إزاء رجل آخر ليس هو بالوالي الذي خَبرَه والذي لا همَّ له إلا حسابَه وأمره. بيد أنّ الكاتب من جهة أخرى كشفَ باعتراضه هذا عن نقص خِبرته بالوالي، بل قل كشَفَ عن جهل عميق بمدى بخل واليه وبمدَى مكره أيضًا، وهذا ما استفزّ الوالي فجعلَه يُوبِّخ كاتبَه بعبارات قاسية، تدلُّ على مدى ما فوجئ به من أمر كاتبه، وهو ما عبّر عنه الحوار التالي:

«قال: ويلَك! وتريدُ أن تعطيَه شيئًا؟ قال: ومن إنفاذ أمرك بدّ؟ قال: يا أحمقُ، إنما هذا رجل سرّنا بكلام، وسررناه بكلام. هو حين زعم أني أحسنُ من القمر، وأشدُّ من الأسد، وأنّ لساني أقطعُ من السيف، وأنّ أمري أنفذ من السنان، جعل في يدي من هذا شيئًا أرجِع به إلى بيتي؟ ألسنا نعلم أنه قد كذَبَ؟ ولكنّه قد سرّنا حين كذب لنا. فنحن أيضًا نسرُّه بالقول، ونأمر له بالجوائز، وإن كان كذبًا».

وههنا مَقطَعٌ حواريّ ثريٌّ بما انطوى عليه من ضروبِ حجاجٍ مُكتنزة بالطرافة والدلالة، ففي مستهلِّ الحوار يردُّ الوالي على استنكار كاتبه بزجر وتساؤلٍ فيهما استنكار أيضًا، وقد بدا أنّ الكاتبَ يجهل جانبًا خفيًّا من واليه، مثلما بدا الوالي أيضًا مندهشًا بغفلة كاتبه وقلّة فطنته، ولذا استحق أن يُزجرَ بقوله: «ويلك!»

وهي عبارة طالما تكرّرت هي وأشباهُها في كتاب «البخلاء» على ألسنة أبطاله وهم يواجهون مواقفَ مستفزّةً من هذا القبيل[٢٨]، ولكنّ الزجرَ لا يكفي وحدَه في مثلِ هذا الموقفِ، بل يحتاجُ معه إلى أن يُتبَع باستيضاح عبّر عنه الوالي بجملة استفهام: «وتريدُ أن تعطيَه شيئًا؟»

والاستفهامُ هنا حقيقيّ وإن كان مَشُوبًا بقَدْر كبير من الاستنكار والتعجّب؛ فقد بدا للوالي أنّ الكاتبَ لم يَفهم «خديعتَه»، ولا «تلاعبَه باللغة»، وهذا ما دعاه إلى أن يستفهم منه على وجه السرعة إن كان سيعطي الشاعرَ شيئًا. ومع أنّ الخلافَ فيما سبق من حوار وقَعَ على مقدار ما ينبغي إعطاؤه بين أن يكون أربعين درهمًا كما قدَّر الكاتبُ وبين أربعين ألفًا كما نطقت بها شفتا الوالي، وكما فَهِمَ منه الكاتب، وهو فَهْمٌ يتطابق ومنطوقَ كلامِ الواليَ، أقول: على الرغم من أنّ الخلافَ وقع على مقدار ما ينبغي إعطاؤه فإنّ الوالي استعمل ههنا لفظةَ «شيئًا» لينفيَ بها أيَّ قَدْر مُمكن من العطاء حتى لو كان درهمًا أو جزءًا منه. ولكنّ الكاتبَ لم يتنبّه مرّة أخرى إلى ما تحمله صيغةُ السؤال من استنكار! بل راح يُجيب بإجابة تنطوي على قدْر من الجدّيّة المصحوبة بالغَفلة، أجاب عن سؤال واليه بسؤال من جنسه: «ومن إنفاذ أمرك بُدّ؟»

وفي هذا السّؤال إجابةٌ نستدلُّ بها على جملةِ أشياء فهو يقتضي تداوليًّا:

- أنّ في حَوزة الوالي من المال ما يكفي لإنفاذ العطاء.
- وأنّ الكاتبَ لا يَستطيعُ مخالفةَ أمر واليه.
- وأنه يُريد أن يَظهَر أنه كاتب مطيع وأمين.

ولكنّ الكاتب يعلم أنّ الوالي بَخيلٌ وما عهده يُعطي بسخاء، بدليل تعجُّبه منه، فكيف يقول له: «ومن إنفاذ أمرك بدٌّ؟». أهذا ما كان يتوقّعه الوالي من حرص كاتبه على حسابه وأمره وماله إن كان حريصًا؟! لاعجبَ أن تستفزّه العبارةُ وتؤكّد له أنّ كاتبه لم يزل غافلاً عمّا أراده، ولذا نراه وقد اندفعَ إلى تقريعه مُقدِّمًا له تفسيرًا أوّليًّا للموقف وتسويغًا كافيًا للحكاية: «قال: يا أحمقُ! إنما هذا رجلٌ سرَّنا بكلام، وسررناه بكلام».

وكأنّ الوالي باستعماله أسلوبَ القصر، تغيّا ألّا يكونَ للموقف تفسيرٌ آخرُ إلا مايَراه هو. وحين يَستعمل في الإحالة على الشاعر كلمة «رجل» لا «شاعر»، فلكي يساوي بين الموقفين: موقف الشاعر منه وموقفه هو من الشاعر، فالعبارَةُ تقوم على التوازي والتناظر:

«سرّنا بكلام» تُساوي «سررناه بكلام»

فعلُ رجلٍ يقابلـه فعلُ رجلٍ آخر، وسرورٌ يقابلُه سرورٌ، واشتراكٌ في أداة السرور التي استعملها كلٌّ واحد منهما وهي "الكلام». وأمّا استعمال الفعل الماضي على لسان الوالي: «سرّنـا» «سررنـاه»، فيشي بأنّ القضيّة برمّتها أمرٌ عارضٌ وعابرٌ وقَعَ وانتهى من دون أيّة تبعات، وإذن فلا ينبغي أن تُعطَى أكثرَ ممّا تَستحقّ.

والطريفُ هنا أنّ الوالي لم يَشأ أن يلمحَ أيَّ فارق بين كلام الشاعر الذي صاغه شعرًا وبين كلامه الذي لا يعدو المستوى "العاديّ» من القول، وكأنّه اكتفى بالأثر الذي أحدثَه كلّ كلام في نفس الآخر وهو السرور بمَعزل عن قيمة الكلام نفسه؛ ولمّا كان السرورُ واحدًا فلا قيمةَ بعد ذلك، في منظار الرؤية النفعيّة، لاختلاف الشكلِ بينهما بينَ أن يكون أحدهما شعرًا والآخر نثرًا عاديًّا. وفي رأي الوالي فقد تمثّلت الجائزة منه للشاعر بهذا السرور الذي أحدثَه في نفسه بوعده الخُلّب. ومن الطَبيعيِّ ألّا يكونَ في هذه الرؤية مَقنَعٌ للشاعر أو للمُتلقّي، وهي لا تعدو أن تكونَ مغالطةً قَصَدَ منها الوالي تسويغَ بخلِه وتمريرَ كذبه[٢٩].

ولأنّ الكاتبَ أحمقُ، أو هكذا بدا للوالي، فلا بدّ لهذا الوالي المعلّم أن يُطنبَ في تعليمه جريًا منه على عادة البخلاء في الشرح، وعلى نحو يُشبه ما فعله الشيخُ الخرسانيّ مع ذلك الرجُل المارّ في القصّة المشهورة التي وقع فيها أيضًا استعمالُ عبارات وأوصاف مطابقة وهي: «ويلك»، و«أحمق»[٣٠]، كذلك فإنّنا نَرى شَبَهًا قويًّا في طريقة استعمال المنطق والحجاج، ولا غرو في ذلك إذا عرفنا أنّ البخَيلين ينتميان إلى جنس واحد ومذهب واحد، ثمّ إنّ من كتَبَ عنهما كاتب واحد وهو الجاحظ، وهذا هو السببُ الحقيقيّ في أمر هذا التشابُه كما سبق أن لحظنا.

وقد يبدو أنّ تعليمَ الوالي للكاتب هو أيضًا تعليمٌ للشاعر وإن لم يَعُد حاضرًا في المجلس بجسمه، فإنّ لقاءً ما ربّما سيجمع الكاتبَ بالشاعر في وقت لاحق حين يأتي هذا الأخيرُ يَستنجزُ العطاءَ، وحينها يكون لدى الكاتبِ جوابٌ جاهزٌ. وليس أمامَ الكاتبِ إلا أن يُصغيَ بصمت وانتباه لهذا الحجاج النادر وفيه يقول:

«هو حين زعَمَ أنيّ أحسنُ من القمر، وأشدُّ من الأسد، وأنّ لساني أقطعُ من السيف، وأنّ أمريَ أنفذُ من السنان؛ جعَلَ في يدي من هذا شيئًا أَرجع به إلى بيتي؟ ألسنا نعلَمُ أنه قد كذَبَ؟ ولكنّه قد سرّنا حين كذَبَ لنا. فنحن أيضًا نسرُّه بالقول، ونأمرُ له بالجوائز، وإن كان كذبًا».

وهنا تسترعي انتباهَنا هذه التيماتُ المدحية التي طالما كرّرها الشعراء ولخّصها الوالي بقولـه:

«أحسـنُ من القمـر».
«أشـدُّ من الأسـد»

«لساني أقطعُ من السيف»
«أمري أنفذُ من السنان»

وإذا ما نظرنا في هذه الصفات نرى أنّ الأُولى منها تشير إلى الجمال، والثانية إلى الشجاعة، والثالثة إلى البلاغة والبيان، والرابعة تشير إلى القدرة البالغة على الفعل حزمًا وإقدامًا وعطاءً. وقد تبدو لنا هذه الصفةُ الأخيرة ذاتَ خصوصيّة في هذه الحكاية؛ لأنها ستشتجر مع أشياء مضت في نصّ الحكاية. ومن ذلك مثلاً أنها تؤكّد عبارة الكاتب التي احتجَ بها على الوالي في قوله الآنف: «ومن إنفاذ أمرك بدّ؟»

كما أنّ وصْفَ الشاعر له بأنّ أمرَه أنفذُ من السنان، ربما كان أحدَ المُثيرات التي دفعَت الوالي إلى أن يَمكُرَ بالشاعر من خلال قول ما يَبْدُو أنه تطبيقٌ أو تَجَلٍّ عمَليٌّ لهذا الوصف الذي أرادَ الشاعرُ أن يَستعملَه في خديعة الوالي ودفْعِه إلى إنفاذ أوامرَ لا تُحمَدُ عُقباها بالنسبة إليه، وذلك مقابلَ «مديح كاذب» هدفُه التكسُّبُ، وهذا ما بدا أنّ الوالي يَقِظٌ من شَرَكِ الوقوع فيه. لا بل يبدو أنّ إحساسَه بأنه مُستهدَفٌ للوقوع في الشَّرَك استفزّه لكي يُخادعَ الشاعرَ، فيأمرَ له بالعطاء ويُضاعفَه له مرةً بعد مرةٍ مُتلاعبًا بمكامِنِ الطمع عنده ومستمتعًا بردّات فعْله.

بيد أنّ ما يَسترعي الانتباه هنا أنّ الوالي لم يُشِر إلى صفة اعتاد الشاعر المدّاح أن تكونَ تاجَ الصفات التي يُلبِسُها مَمدوحَه، وأعني الامتداح بالجودِ الذي هو أهمُّ صفة يَتغيّاها الشاعرُ في مديحه، فلم اختفت هذه الصفة؟ أتُرى وَجَدَ في ذكْرِها الوالي حَرَجًا فأهملها كي لا تكونَ حُجّةً عليه فاستبعدها لا شعوريًّا من لسانه؛ لأنها لاتعنيه أصلاً ولايعرف معناها ولم يجرِّبْها من قبل.

وأيًّا ما يكن الأمرُ؛ فإنّ الوالي قرّر سلفًا أنّ كلَّ مَديح كاذبٌ لأنه يستهدف المال بالكلام؛ وكأنه أراد بموقفه هذا أن يكون رسالةً لكلِّ طامعٍ أن لا يُتعبَنّ أحدٌ نفسَه فيَطمَعَ بأن يَهتزَّ له أو يتغيَّرَ شعورُه قِيدَ أنملة.

على أنّ أبرزَ صورة من مَعيرةِ المعنويّ بالمعيار الماديّ المحسوس تتجلى في العبارة التي بها تتمّة ما سبَق: «جعل في يدي من هذا شيئًا أَرجِعُ به إلى بيتي؟»

لكأنّ كلَّ «فعل» لا يتحوَّل إلى كتلة ماديّة قابلة للتحسُّس والتلمُّس والتملّك لا قيمةً له في عُرْفِ الوالي وفَهمه. وعلى ذلك فلا ينبغي لفعلٍ كهذا أن يُقابَلَ إلا بما يَستحقُّه ممّا هو من جنسه، وإنّها لَمفارقةٌ مُضحكةٌ أن تنعكسَ الآيةُ؛ فبدلاً من أن يُقدِّم الوالي أُعطيةً للشاعر على شعره نراه وقد وضَع نفسَه في مَوضِعِ من يَنتظرُ من الشاعر أن يقدِّم له شيئًا ماديًّا يَرجِعُ به إلى بيته بدلَ هذا الهباء اللفظيّ[٣١]، ونسيَ الوالي أنه كان يمكن أن يَرجع بالقصيدة إلى بيته وهي في يده نصًّا مكتوبًا لو كان يُعنَى بقيمة الشعر، الذي يُحفَظُ ويخلِّدُ صاحبه، لكنّ شغَفَ الوالي بالمال جعلَه يقول مثلَ هذا القول كما أنّ رغبةَ الاستحواز وقد سيطرت عليه أنسَتْهُ ما يمكن أن يؤديه الإنفاقُ من تخليدِ ذكر صاحبه. فهو لا يَرى إلا الماديَّ فحسب. ومَن حالُه كذلك فطبيعيٌّ ألّا يَهتزَّ لشعر أو يُقيمَ وزنًا لشاعر.

والحقّ أنّ هذا المقطعَ من النادرة يُحيلُ على قضيّة الكذب في الشعر والكذب في غيره، ويَستحضرُ في الأذهان خلافَ القدماء فيها[٣٢]، وعلى الرغم من أنّ الوالي ساوى بين الكذبين من حيث الجواز إنّ القدماء قد فرّقوا بين الكَذبين؛ فقالوا: «أعذبُ الشعر أكذبُه»، ولم يقولوا أعذبُ النثر أكذبُه أو أعذبُ الوعد أكذبُه، ولكنّ الوالي ساوى بين الأمرين، ناسيًا أنه والٍ لا شاعر، وأنه بوعده النثريّ ألزمَ نفسَه بما لمْ يكن مُلزَمًا به أصلاً؛ لأنّه لا أحدَ يُلزِمُه قبل الوعد بإعطاء الشاعر درهمًا واحدًا من دون اختياره، ولكنّ الوالي أراد أن يتلاعبَ بالشاعر وبعواطفه متقمِّصًا شخصيّة الشاعر الذي من شأنه التلاعُب بعواطف الآخرين، وهنا صار المتلاعِبُ متلاعَبًا به، لعبٌ في مقابلِ

لعب وخداع بإزاء خداع. ولم يُبالِ الوالي في سبيل إتمام لُعبته وخداعه أن يقعَ منه ما لايجوز وقوعُ مثله فيه أعني «الكذب وخُلْفَ الوعد»(٣٣)، ناسيًا أو متناسيًا أنّ الكذبَ وخُلْفَ الوعد من آيات النفاق التي وقَعَ التحذيرُ الشديدُ منها. وبقيت الثالثة، وهي أنّها «إذا خاصم فجر»، وتلك بدت بعضُ مُقدِّماتها في قوله لكاتبه: «يا أحمق»، وهي الكلمة التي كانت تتردّد على ألسنة بعضِ بُخلاء الجاحظ وهم يُواجَهون بحجج تفحِمُهم.

لكنّ الوالي ما فتِئ يقيس صنيعَه على صنيع الشاعر ويحتكم إلى أقواله التي لا تعدو أن تكونَ كذبًا من خلال إشارته إلى «تيمات» بالية للمدح قالها الشاعرُ وطالما تكرّرت في قصائد الشعراء من قبله كجعل الممدوح «أحسنَ من القمر، وأشدَّ من الأسد، وأقطعَ من السيف، وأنفذَ من السنان»، وهي أوصافٌ غاب عنها أهمُّ وصف عُني به شعراء المدح وذلك هو الجُودُ (أجودُ من البحر) مثلاً. وليس لغياب هذا الوصف أو تجاهله من الوالي إلا تفسيرٌ واحدٌ وهو أنّه -أي الوالي- تغيّا أن يجعل بينه وبين الجود قطيعة تمنعه حتّى من مُجرّد ذكره أو ذكر بعض «مرادفاته» على لسانه. أمّا الصفاتُ المذكورة فساغ ذكرُها؛ لأنه لامؤونة في ذكرها. ومع ذلك كلّه فلَم يَرَ المدحَ بها إلا صَرخةً في هواء؛ إذ لا رصيدَ لها في عُرف التفكير الماديِّ الذي يُسيطرُ على الوالي فلا يرى إلا المادّة معيارًا ينقاس به كلُّ شيء. ولأنّ الأمرَ كذلك فقد امتنع عليه أن يَلمحَ الفارقَ بين سروره هو وبين سرورِ الشاعر، أعني الفرقَ بين: سرورِ غنيٍّ مخادع وغيرِ محتاج؛ وسرورِ فقيرٍ مخدوع ومحتاج، ويوشكُ أنْ ينقلبَ إلى حزنَ إن لَم يتحقّق.

ومن هنا تبدو لنا شخصيّةُ الوالي مثالاً للشخصيّة السيكوباتيّة. ولنا بعد ذلك أن نتساءلَ هل تكمُنُ المشكلةُ في الكذب، أم تكمن في القدرة على إخفائه بحيث يبدو مُقنعًا كأنّه الصدق؟ بدليلِ أنّ الوالي لخّص مدحَ الشاعر له بعبارة «زَعَمَ»، وهي تعني انكشافَ زيفِ المدح، وأنّه لم يكُن ينطوي على إيهامٍ كاف يجعلُ الممدوحَ ينفعلُ به ويندفعُ إلى عطاءٍ حقيقيّ، ولكنَّ هذا يكشفُ من جانب آخرَ أنّ الواليَ لم يكُن صادقًا حقًّا حين استحسن الشعر، بل كان كاذبًا بدليلِ قولِه لكاتبه: «ألسنا نعلمُ أنّه قد كذَبَ؟».

والإجابة عن مثل هذا السؤال وهو يُوجَّهُ للكاتب تبدو مُحَيِّرةً حقًّا! فهل يُجيب عليه نفيًا أم إثباتًا؛ بنعم أم ببلى؟ خياران أحلاهما مرٌّ، أم لعله يكتفي بالصمت إيثارًا للسلامة كما بدا من ظاهر النصّ؛ ذلك بأنّ مقتضى الإقرار بأنّ الشاعرَ كذَبَ في كَلِّ ما قال، يعني أنّ هذه الصفاتِ التي امتُدح بها الوالي ليست فيه، ومن غير اللائق أن يَصدر مثلُ هذا المعنى من كاتب الوالي، كما أن نفيَ كذبِ الشاعر يقتضي إثباتَ صدقه، ويقتضي من ثَمّ نقضًا لبعضِ حِجَاج الوالي. وهذا لا يَتناسبُ وما يُريدُ الوالي أن يَصلَ إليه من نتيجة. وعليه كان صمتُ الكاتب الذي دلّ عليه صمتُ الحكاية.

وعلى أنّنا لابدّ أن نلحظَ دلالةَ استعمال الفعلِ الماضي «كذَبَ» في قوله: «ألسنا نعلمُ أنّه قد كذَبَ؟»، وكأنّه بهذا الاستعمال أرادَ أن كَذِبَ الشاعر وقَعَ وانتهى وفقد مفعولَه فور خروجه من مجلسه. ثم إنّ في اكتشاف الكذب معنيين اثنين: فإمّا أنّ الشعرَ لم يكن فيه قَدْرٌ كاف من الإيهام اللازم لكي ينخدع به السامعُ أو من وُجِّه إليه؛ فينفعلَ بسببه لمَنح أو عطاء، وإمّا أنّ يقظةَ الوالي ونباهته حالتا دون أن ينخدع بالمدح الموجَّه إليه. وفي العادة فإنّ أكثرَ الناس ينخدعون بالمدح فيُصدِّقونه، وحتى إن هم لم ينخدعوا فإنّهم يتخادعُون فيدفعون للشاعرِ حياءً أو عن طِيبِ نفْسٍ شيئًا من المال تطييبًا لخاطره، وإرضاءً للنفس هذه التي تنطوي على نزوعٍ طبيعيّ أن تكونَ موضع ثناء من الآخر، بدليلِ أنّ الواليَ البخيلَ هو نفسُه يُصرِّح بأنّ هذا الكذبَ المكشوفَ مُحبَّبٌ لديه وقد حَمَلَ له بعضَ سُرور: «ولكنّه قد سَرَّنا حين كذَبَ لنا».

وإذا كان المدحُ الكاذبُ ولّد شيئًا من السرور عنده، فإنّ الجزءَ الآخَرَ من سروره ناجمٌ من نجاحه في إيقاع الشاعر في الخديعة، وجعْلِ المخادِع - وهو الشاعر- مخدوعًا، وبذا حقّقَ لنفسه سُرورًا مُضاعفًا على نحو ما رأى لافونتين[٣٤]. كما أنّ في اكتشاف الوالي كذب الشاعرِ دليلاً، كما قلنا على أنّ الشعرَ الذي أُلقِي بين يديه كان مُجرَّدَ نَظْم عاديّ، ولم تكن فيه من الشعريّة والإيهام ما يكفي كي يُؤثّرَ في الوالي أو حتّى في كاتبه. ولعلّه لو كان فيه قَدْرٌ كاف منهما إذن فلربّما تأثّر به وجاد بشيء من المالِ جُودًا حقيقيًا لا كلامًا خُلَّبيًّا، فإنّ ممّا قيل في محاسنِ الشعرِ أنّه «يُسمِّحُ البخيلَ وإن برَمَ»[٣٥]، بيد أنّ لهذا البخيلِ مع الشعرِ شأنًا آخر، وذلك نابعٌ أصلاً من فهْمٍ خاصٍّ يَرى بمقتضاه أنّ الجزاءَ من جنسِ العملِ؛ فإذا كان الشعرُ كذبًا والشاعرُ كاذبًا فإنّ المُعادلة الصحيحة تكون بأن يُكافَأ الكذبُ بمثله، ولابدَّ للكاذب حينئذ من كاذب مثله، يُكافِئ القولَ بالقول: «فنحنَ أيضًا نسرُّه بالقَولِ، ونأمرُ له بالجوائز، وإن كان كذبًا فيكون كذبٌ بكذب، وقولٌ بقول». هذه إذن هي معادلةُ البخيلِ الرابحة، شعرٌ كاذبٌ تُقابلُه جوائزُ خُلَّبيّة زائفة كاذبة عبرّت عنها أوامرُ مُبطّنة بخداع كاذب يَهدف إلى مَنح سرور آنيٍّ مؤقّت يُعادل ما يَفعلُه الشعرُ في نفسِ البخيلِ من سرور آنيٍّ مؤقّت.

وبالنظر إلى العبارة السابقة يَسترعي انتباهَنا استعمالُ صيَغِ الأفعال: «سرّنا» بالماضي، و«نسرُّه»، و«نأمُرُ له» بالمضارع، مع أنه من قبلُ استعمل سرّنا وسررناه أمّا هنا فاستعمل المضارع «نَسرُّه»، و«نأمُرُ له». وعلّةُ ذلك فيما نقدّر أنّ المضارع يُفيدُ استمرار تأثيرِ السرور الذي أصابَ الشاعرَ حين أمرَ له بالجوائز؛ لأنه يَنتظرُ أن يتحقّقَ، وهذا طبعًا على خلاف سرور الوالي الذي حصل وانتهى بمُجرّد انتهاءِ المشهدِ الأول من الحكاية؛ أي بخروج الشاعرِ من مجلسه. ثم كأنّ في عبارة «نأمرُ له بالجوائز» ما يَصلحُ أيضًا أن يكونَ إشارةً إلى عادة سيَسيرُ عليها مع هذا الشاعر ومع غيره من الشعراء وأصحاب الكُديه كلّما اقتحموا مجلسه. وهي «جوائز» لا جائزة واحدة، رغبة منه في تفخيمها بالنظر إلى تأثيرها الآنيّ في نفس الشاعر؛ ولأنّه من جهة أخرى ضاعفها مرتين فكأنّه عدَّ نفسَه مانحًا في كل مرّة فصارت جوائز لا جائزة واحدة.

وربّما أراد الوالي بهذا القول أن يُوصِلَ إلى كاتبه خلاصةً يودُّ له أن يَعيَها ويعرفَ من خلالها منهجَه الصارمَ ومنطقَه البيّنَ الذي لا يمكنه أن يتزحزح عنه البتة. وأمّا ما سوى ذلك فهو الخُسران المُبين الذي لايمكن له أن يَقعَ فيه «فأمّا أن يكونَ كذبٌ بصدق، وقولٌ بفعل، فهذا هو الخُسرانُ المبين الذي سمعتَ به!». و«الخُسرانُ المُبين» الذي يُحيل الوالي كاتبَه إليه هو من العبارات التي وردت في القرآن الكريم مرتين[٣٦] في سياق بيان حال بعض الناس يومَ القيامة، وكيف أنّ صَرْفَ عبادتهم لغير الله، أو نكوصهم إلى الكفر بعد الإيمان أودى بهم إلى فقْدان كلِّ شيء، وهو ما لخَّصه البيانُ الإلهيُّ بعبارة «الخُسران المُبين» الذي ما بعده خُسران. ولكنّ المفارقةَ ههنا أنّ الوالي استحضر هذه العبارةَ ليُحيل بها إلى أمر دُنيويّ. وليس مستغربًا على بخيلٍ مثله أن يَقيسَ الخسارةَ الدنيويّةَ بالخسارةِ الأخرويّة. ويبدو أنه قاسَ عواقبَ التفريط بالمال بعواقب من يُفرّط في عبادة الله فيخسرُ كلَّ شيء. ومن وُجهة نظره فإنّه لو انساق وراء كذب الشاعر وقابله بصدق بأن أعطاه مقابل الكذب مالا فهذا هو الخسرانَ المبين. بيد أنه يرى أنّ الجزاءَ من جنسه، ولذا قابلَ الكذبَ بكذب لا بمال وهذا هو، في رأيه، عينُ الصواب والحكمة؛ لأنه وَضْعُ الأمور في موضعها. ولأنه يحفظ المالَ من التلف أوالضياع. ولعلّ هذا هو بالنسبة إليه «الفوز العظيم».

وهكذا تنتهي الحكايةُ نهايةً تنطوي على مفارقة ميلودرامية: بين بهجَة عارمة سيطرت على الشاعر، يقينًا منه بأنّه أفلح في انتزاع جائزة عظيمة، وبين منْع قاطع باتٍّ من الوالي خومهرويه أن يُعطى أيَّ شيءٍ مهما قلّ. وينتهي السردُ بانتهاء الحكاية مبدئيًّا.

وأمّا النتيجةُ الظاهرةُ للمتلقّي فتتمثّلُ في أنّ الشاعرَ المتكسِّبَ لم يَنتفع بما اصطنعه من حيلة تسلّل بها إلى مقرِّ الوالي، كما لم يُجْد ما صنعه من شعر مدح للوالي في نيلِ أيّةِ صلةٍ ماديّة.

وإذا رُحنا بعد ذلك نبحث عن موقع هذه الحكاية في كتاب «البخلاء»، وعن سياقها الثقافيّ العامّ الذي انبثقت منه فإننا سنلحظ أنها تتناغمُ ورؤيةَ البخلاء عامّةً والبخيلِ النموذجيِّ خاصّة، وهو ما كان الجاحظُ لخَّصَ بعضَها في مقدمته لكتابه عبر تساؤلات سريعة سيكون في متن كتابه أجوبةٌ عليها من خلال احتجاجاتِ البخلاءِ أنفسِهم ومن تلك التساؤلات قوله:

«لِمَ سَمَّوا البُخلَ إصلاحًا والشحَّ اقتصادًا؟! ولِمَ زهدُوا في الحَمْد وقلَّ احتفالُهم بالذمِّ؟! ولِمَ استَضعَفوا مَن هَشَّ للذكْر وارتاحَ للبذل؟! ولِمَ حكَمُوا بالقوّة لمن لايَميلُ إلى ثناءٍ ولا ينحرف عن هجاء؟!»[٣٧]. وواضحٌ أنّ هذه التساؤلات جميعًا ذاتُ صلةٍ وعلاقةٍ عُضويّةٍ بهذه النادرة التي نتوقّف عندها.

كذلك يُورد الجاحظ في مقدِّمته ما سمّاه «علّةَ الجهجاهِ في تحسين الكَذِب في مواضع، وفي تقبيح الصدق في مواضع، وفي إلحاق الكذب بمرتبة الصدق، وفي حطّ الصدق إلى موضع الكذب، وأنّ الناس يَظلمُون الكذب بتناسي مناقبه وتذكُّر مثالبه، ويحابون الصدق بتذكُّر منافعه وبتناسي مضارّه. وأنهم لو وازنوا بين مرافقهما وعدّلوا بين خصالهما لما فرقوا بينهما هذا التفريق ولمَا رأوهما بهذه العيون»[٣٨]. وواضحٌ ههنا أيضًا أنّ خومهرويه غيرُ بعيد عن مذهب الجهجاه هذا في تفضيل الكذب، ولا يَعدو أحدهما أن يكُون نسخةً مكرورةً عن الآخر.

كذلك فإنّ الناظرَ في حكاية خومهرويه سيجد أنها تستند إلى إطار نظريّ تمُثِّله رسالةُ ابن التوأم الرَّقاشي في البخل، وهي التي نقلها الجاحظ وفيها من الأفكار ما يبدو أنه حاشية موسَّعة على كلام خومهروية أو شرح مطوّل له.

من ذلك مثلاً ما قاله ابن التوأم من «أنّ التربّح والتكسُّب والاستئكال بالخديعة. والطَّعَم الخبيثة فاشيةٌ غالبة ومُستفيضة ظاهِرة. على أنّ كثيرًا ممن يُضاف اليومَ إلى النزاهة والتكرُّم، وإلى الصيانة والتوقِّي، ليأخذ من ذلك بنصيب وافر وبمدّ واف. فما ظنُّك بدهماء الناس وجمهورهم؟ بل ما ظنُّك بالشعراء والخطباء الذين إنما تعلّموا المنطق لصناعة التكسُّب؟ وهؤلاء قوم بوُدِّهم أنّ أرباب الأموال قدجاوزوا حدَّ السلامة إلى الغفلة، حتى لا يكونَ للأموال حارس، ولا دُونها مانع. فاحذرهم... واحذر رُقاهم وما نَصبوا لك من الشَّرك، واحرُس نعمتَك وما دسُّوا لها من الدواهي. واعمَل على أنّ سحرهم يسترق الذهن، ويختطف البَصر»[٣٩].

ويبدو ابنُ التوأم بارعًا في توظيف النصوص النقليّة لتأييد حجاجه. فهو يتمثّل بحديث رسول الله ﷺ: «إنَّ من البيان لَسحرًا». وبقوله: «لا خلابة»، وبما قاله عمرُ بن عبدالعزيز حين سمع رجلاً يتكلّم في حاجة فقال: «هذا والله سحر الحلال»[٤٠]. لينتهي منها إلى تحذيره بقوله: «واحذَر احتمالَ مديحهم، فإنّ محتمل المديح في وجهه، كمادح نفسه»[٤١].

ثم يشرع في توضيح بعض الحجج العقلية عن ضرورة حفظ المال مستعملاً عبارة «الخُسران المبين»، التي استعملها خومهرويه، فيقول: «إنّ مالَكَ لا يَسَعُ مُريديه، ولا يَبلُغ رضا طالبيه. ولو أرضيتَهم بإسخاط مثلهم، لكان ذلك خُسرانًا مُبينًا. فكيف ومن يَسخَطُ أضعافُ من يرضى؟ وهجاءُ الساخط أضرُّ من فقد مديح الراضي. وعلى أنهم إذا اعتورُوك بمشاقصهم، وتداولوك بسهامهم، لم

ترَ ممن أرضيتَه بإسخاطهم أحدًا يناضلُ عنك، ولا يُهاجي شاعرًا دونك. بل يخلّيك غرضًا لسهامهم، ودريئة لنبالهم. ثم يقول: وما كان عليه لو أرضاهم! فكيف يُرضيهم ورضا الجميع شيء لا يُنال؟ وقد قال الأول: وكيف يتفق رضا المختلفين؟ وقالوا: منع الجميع أرضى للجميع»(٤٢).

ويقول: «إني أحذّرك مصارعَ المخدوعين، وأرفعُك عن مضاجعِ المغبونين»(٤٣). ويقول: «دَعني من حكايات المُستأكلين، ورُقى الخادعين؛ فما زال الناسُ يحفظون أموالَهم من مواقع السَّرَف، ويجنّبونها وُجوهَ التبذير. ودعني مما لا نراه إلا في الأشعار المتكلّفة، والأخبار المولَّدة، والكتب الموضوعة. فقد قال بعض أهل زماننا: (ذهبت المكارم إلا من الكتب)؛ فخُذ فيما تعلم، ودع نفسَك مما لا تعلم. هل رأيتَ أحدًا قطّ أنفقَ مالَه على قومٍ كان غناهُم سببَ فقره، أنه سلّم عليهم حين افتقر، فردُّوا عليه - فضلاً على غَير ذلك؟ أولستَ قد رأيتَهم بين محمّق ومحتجب عنه، وبين من يقول: فهلاّ أنزل حاجتَه بفلان الذي كان يفضّلُه ويقدِّمه ويؤثره ويخصُّه؟ - ثم لعلَّ بعضَهم أن يتجنّى عليه ذنوبًا، ليجعلها عذرًا في منعه، وسببًا إلى حِرمانه»(٤٤).

ويقول: «وعلى أنّ الحفظ قد ذهب بموت أهله. ألا ترى أنّ الشعرَ لمّا كسَدَ أفحَمَ أهلَه، ولما دخَلَ النقصُ على كل شيء أخذ الشعر منه بنصيبه، ولما تحولت الدولة في العجم»(٤٥).

ثم يأتي على ذكر شعراء اشتهروا بالتكسُّب ويذكرهم بسوء؛ فيقول: «وأيُّ سائل كان ألحفَ مسألة من الحطيئة ولا ألأم؟ ومَن ألأمُ من جرير بن الخطفيّ وأبخلُ؟ ومَن أمنعُ من كُثيِّر، وأشحُّ من ابن هرمة؟ ومن كان يَشقُّ غبار ابن أبي حفصة؟ ومن كان يصطلي بنار أبي العتاهية؟-ومن كان كأبي نواس في بخله، أو كأبي يعقوب الخريمي في دقة نظره وكثرة تكسُّبه؟»(٤٦).

وقد نلمح عند ابن التوأم ما يبدو أنه نزوعٌ شعوبيٌّ، حين يأتي إلى الحديث عن الأعرابيّ، فيقول: «الأعرابيُّ شرٌّ من الحاضر. سائلٌ جبّار، وثّابةٌ ملاّق. إن مَدَحَ كذَبَ وإن هجا كذَبَ، وإن أيسَ كذَبَ، وإن طمعَ كذَبَ. لا يقرّبه إلا نَطفٌ أو أَحمقُ، ولا يُعطيه إلاّ من يُحبُّه، ولا يُحبُّه إلا مَن هو في طباعه»(٤٧).

وهكذا فإنّ من يتأمّل في كلام ابن التوأم يجد كأنّه يتكلّم بلسان الأغنياء من البخلاء عامّةً وبلسان الوالي خومهرويةَ خاصّةً. فيما لو قدّرنا أنّ الشاعرَ هو واحدٌ من الأعراب المتكسِّبين بقول الشعر.

ثمّ إنّ النادرة بعدَ ذلك تتوافرُ فيها السِّماتُ الأربعُ التي وضَعَها مونتاندون للنادرة، وهي: «السهولةُ، والإيجاز، والتمثيليّة، والوقع الدافع إلى التفكير»، فهي سهلة التلقّي سهلة الألفاظ سهلة الحبكة وهي موجزة من حيثُ حجمُها ومن حيث خلوُّها من الحشوِ وفضولِ القول وما لا فائدة فيه، ثم إنها تمثيلٌ لما جرى، وهي بعد ذلك تحتفظ بانفتاحها على جملةِ احتمالات؛ بمعنى أنها تحقّق السمة الرابعة من سِمات النادرة التي تحدّث عنها مونتاندون أعني: «الوقعُ الدافعُ إلى التفكير»، فالحكايةُ تدفع المُتلقّي إلى أن يَتَخيّلَ ما سيَكُون عليه حالُ الشاعرِ بعد أن يَكتَشفَ زيفَ الوعد.

والحقُّ أنَّ هذه السمةَ من سمات النادرة تدفع الدارس إلى أن يلتقط ما في تراث الشعر القديم من أشباه ونظائر؛ ممّا حصل لبعض الشعراء القدامى، ولا سيّما أنّ منهم من كانوا معاصرين للجاحظ، بمعنى أنّ الجاحظَ اطّلع في الغالب على بعضِ قَصصهم ومواقفهم، وهو ما قد يُقوّي عند الدارسِ فكرةَ أنّ هذه النادرةَ صِيغَت أصلاً بوحي من تلكَ القصص الكثيرة المتكَرّرة، لا بل إنّنا سنجد أنّ شاعرًا كبيرًا معاصرًا للجاحظ وهو ابنُ الروميّ (٢٢١-٢٨٣هـ)، قد عبّر عن حالاتٍ كثيرةٍ ومُتنوِّعة للشاعر المدّاح في خيبة آمـاله من بعضِ ممدوحيه؛ فهو في إحداها يُقَرِّعُ نفسَه ويَسخرُ منها ومَن بُخلِ ممدوحِه الذي ضنَّ عليه بأيّة صلة حتى راح ابن

الرومي يسخر منه ومن نفسه فيطالبه بثمنِ الحبرِ الذي كُتبت به قصيدته، أو بقيمةِ الكفّارة التي يُكفّر بها عن مديحه الكاذب، على نحو ما يُصوّره في قوله بكلِّ صراحة(٤٨):

مَدَحْتُكُمْ طمعًا فيما أؤمِّلُهُ
فلم أنَلْ غيرَ حَظِّ الإثم والوصَبِ
إن لم تكُن صلةٌ منكُم لذي أدبٍ
فأجرةُ الخطِّ أو كفّارةُ الكذِبِ(٤٩)

وفي حالةٍ أخرى يكتفي ابنُ الروميّ بتقريعِ نفسه والتعريضِ بممدوحه الذي أفصح بمنعه أنّه غيرُ جدير بمدحٍ، وأنَّ كلَّ ما قاله فيه مَحضُ كذب وشهادةُ زورٍ وتزييف للحقيقة تستحقّ التعيير، يقول:

إذا ما مدحتُ المرءَ يومًا ولم يُثِبْ
مديحي وحقُّ الشعرِ في الحكم واجبُ
كفاني هِجائيهِ قيامي بمدحه
خطيبًا وقولُ الناسِ لي أنتَ كاذبُ(٥٠)

أي أنه لم يكن يجد حرجًا - وقد خابَ أملُه من عطاءِ ممدوحه- من أن يُقالَ له: «أنت كاذب» ما دامَ أنّ فيه تنفيرًا، بل تحذيرًا للممدوح بألّا يتخلّف عن عطاء؛ ولاسيّما أن التخلُّفَ يَستتبعُ على نحوٍ تلقائيٍّ نفيَ المحامدِ التي كالَها للمَمدوح.

وفي حالة ثالثة يكتفي ابنُ الروميِّ فحسب بالاعتراف بأنّه أخطأ الهدَفَ، وكان ينبغي أن يُحسنَ اختيارَه فيَضَعَ مدحَه في مَحلِّه، وهذا ما قاله مخاطبًا أحدَ ممدوحيه ممن هم على شاكلة الوالي الخراساني:

لئن أخطأتُ في مَدْحِيـ ـكَ ما أخطأتَ في مَنْعي
لقد أنزلتُ حاجاتي بوادٍ غيرِ ذي زَرعِ(٥١)

ولعلّ أكثرَ ما يُصوِّر هذه المشكلةَ عند ابن الروميِّ قصيدةٌ طويلةٌ له، يخاطب فيها عليَّ بنَ يحيى المُنجِّم ممدوحَه الذي ماطَلَه في إنجازِ الوعدِ وفيها يقول(٥٢):

أبا حسنٍ طالَ المطالُ ولم يَكُنْ
غريمُك مَمْطولًا وإنّي لَصابرُ
وقفتُ عليكَ النفسَ لا أنا واردٌ
على طُولِ أيامي ولا أنا صادرُ
إذا كنتَ تَنسَى والمذكِّرُ غائبٌ
وتدفعُ أمري والمذكِّرُ حاضرُ
فيا ليتَ شِعري والحوادثُ جمَّةٌ
متى تُنجزُ الوعدَ الذي أنا ناظرُ
عذرتُك لو كان المطالُ وقد سقَى
جنابي ربيعٌ من سمائك باكرُ
فأمّا ولم يُبلَلْ جنابي بقطرةٍ
فما لك منّي في مِطالِك عاذرُ

***

سيسألني الأقوامُ عمّا أثبتَني
به فبماذا أنت إيّايَ آمرُ
أأخبرُهُم بالحقِّ وهيَ شَكيَّةٌ
أم الإفكِ فالإسلام عن ذاك زاجرُ
وإن امرأً باعَ الثناءَ من امرئٍ
فبَاءَ بحرمانٍ وإثمٍ لَخاسرُ
أتحرِمُني الجدوَى وأطريك كاذبًا
فتحظَى وأشقَى بالذي أنا وازرُ
سهدت إذن أنّي لنفسيَ ظالم
وأنك إنْ كلَّفْتَني ذاك جائرُ

والقصيدةُ طويلةٌ نكتفي منها بهذا الذي أتينا به، وهي تنضح بالذلِّ والمَهانة التي كان الشاعر يستشعرهما وهو يتكسّبُ بشعره في عصر كثر فيه المُسترزقون بالشعر فهانوا وقلّ فيه المُحتفون به. ومن قبلُ كان الشاعرُ الأمويُّ نُصَيبٌ أكثرُ إنصافًا في هذه القضيّة، حين سُئل عن مثل ذلك فقال: «إنّما النّاس أحدُ ثلاثة: رجلٌ لم أعرض لسؤاله فما وجهُ ذمِّه؟ ورجلٌ سألتُه فأعطاني، فالمدحُ أولى به من الهجاء،

ورجلٌ سألتُه فحرمني، فأنا بالهجاء أولى منه»(٥٣). ويعلّق ابنُ رشيق على قول نُصَيب بقوله: «هذا كلامُ عاقلٍ مُنصف، لو أخذ به الشعراءُ أنفسَهم لاستراحوا واستراح النّاس»(٥٤).

لكنّ المتكسّبين من الشعراء لا يقنعون بمثلِ ما قنع به نُصَيبٌ ولا يملّون من طرْق الأبواب. وهم في الغالب ما يحتالون كيلا تذهبَ مُدَحُهم سُدًى؛ ومن ذلك مثلاً أنّ بعضَهم كان ينقلُ مُدحتَه عن رجل إلى آخر، على نحوِ ما فعَل البحتريُّ، وعلى نحوِ ما فعله أستاذُه أبو تمّامَ في بعض قصائد معدودة، كما ذكر ابن رشيق مؤكدًا في السياق عينه أنّ ذلك الشاعرَ الذي قال عن مدائحه وهو ينقلُها من مديح إلى آخر: «هنّ بنَاتي أُنكحُهُنّ من شئت»: «معذور إن لم يُثب، فأمّا إنْ أُثيب فذلك منه قلّةُ وفاء، وفَرط خيانة»(٥٥).

ولكنّ ثمّة من الشعراء من تكون ردّات فعلِهم إزاء عدمِ المنْح عنيفةً، إذ يتحوّلون بمدحهم إلى نقيضه، على نحو ما اشتهر عن الحطيئة الذي انبنت حياتُه على التكسُّب من شعره، وحين كان لا يُستجاب لاسترفاده يُشهِر سيفَ هجائه انتقامًا، حتّى غدا مصدرَ قلق يؤرّق النّاسَ. وقصّة قدومِه المدينةَ وخوف أشرافِها من لسانه وجمعهم المال له من قبل أن ينزل بهم مشهورة في كتب الأدب(٥٦).

كذلك لم يَسلم شاعرُ العربيّة الأشهر أبو الطيّب المتنبي من الوقوع في قريب من ذلك، وقصّته مع كافور من أشهر قصص الشعراء. وقد عبرَّ عنها في أشهر هجائيّة له، تلك التي صبَّ فيها كلَّ حقده على كافور وقد منّاه الأماني ولم يَفِ بشيء منها، فكان لا بدَّ من قصيدة يَشفي بها أبو الطيّب نفسَه، وهو ما كان في داليّته الشهيرة التي امتلأت بالمرارة، والتي سعى فيها إلى تشويه صورة كافور، ونَسيَ وهو في حمأة انتقامه أنّ كثيرًا من هجائه مردودٌ قبلَ أن يُصيبَ به مهجوّه. ولكأنّ الرجلَ أراد بما قاله أن يتطهّر من مشاعر الطمع التي سيطرت عليه حينًا من الدهر:

أمسَيتُ أَروحَ مُثْرٍ خازِنًا وَيَدًا
أَنَا الغَنيُّ وَأَموالي المَواعيدُ
إِنّي نَزَلتُ بِكَذّابينَ ضَيفُهُمُ
عَنِ القِرى وَعَنِ التَرحالِ مَحدودُ
جودُ الرِجالِ مِنَ الأَيدي وَجودُهُمُ
مِنَ اللِسانِ فَلا كانوا وَلا الجودُ

وهو نفسه الذي قال له قبل ذلك:

أبا المسك هل في الكأسِ فضلٌ أنالُه
فإنّي أُغنّي منذ حينٍ وتشربُ

وهو نفسه الذي راح يعاتب نفسه على انشغاله بالتكسب من الشعر فيقول:

إلى كَم ذا التَخَلُّفُ وَالتَواني
وَكَم هَذا التَمادي في التَمادي
وَشُغلُ النَفسِ عَن طَلَبِ المَعالي
بِبَيعِ الشِعرِ في سوقِ الكَسادِ

وهذه كلّها نماذجُ تُظهر الجانبَ السلبيَّ الضعيف لدى الشاعرِ المدّاح وتَنزّلَه من مرتبته السامية في الأصل، ولا جرم أن نجد شاعرًا يدعى أبا سعيد المخزومي يُبدي استياءه من شعور الازدراء الذي يُوقعُ الشاعرُ به نفسَه حين يَجعل وُكْدَه استجداءَ العطاء، فيقول:

الكلبُ والشاعرُ في حالة
ياليتَ أنّي لم أكُن شاعرا
أمَا تراهُ باسطًا كفَّه
يَستطعمُ الواردَ والصادرا(٥٧)

وهذا يُعيدُنا إلى ما نقلناه آنفًا عن الجاحظ من أسبابِ تراجع منزلةِ الشاعرِ عن منزلة الخطيب في الجاهليّة، والتي كان منها أنّ الشعراءَ «اتّخذوا الشعرَ مكسَبةً ورحلُوا إلى السُّوقة»(٥٨). وهو ما يعني أنَّ الذائقةَ العربيّةَ في الجاهليّة، بما كانت عليه من أنَفَة، كانت رقيبةً على الفنّ الشعريّ تلحَظُ انحرافاته وتعاقبُ عليها.

ومن الواضح أنّ ثمّة شعراً كثيراً عبرّ فيه الشعراء عن خيبات عظيمة من ممدوحيهم. ومن الطبيعيّ أن شيئًا وافراً من هذا الشعر كان حاضرًا في ذهن الجاحظ وهو يكتب هذه الحكاية.

وإذا كان الشيءُ يُعرَف أحيانًا بضدّه؛ فإننا لا نَعدَم في التراث كثيراً من القصص هي على النقيض تمامًا من قصّة خومهرويه. ومن تلك القصص قصّة أوردها السبكيّ، وهو في سياق مقارنته بين ما كان يفعله بعضُ ولاةِ الأمرِ في عصره من إغداق على مدائح الشعراء من بيت مالِ المسلمين، وما فعله الخليفة الراشديُّ الثاني عمرُ بنُ الخطاب رضي الله عنه، وقد «كان بيتُ المال في زمنه أضعافَ ما هو اليوم بما لا يُحصى كثرة، وفتَحَ الله عليه من الفتوحات ما أمرُه مشهور، وجاءه مع ذلك أعرابيّ يستمنحه، فقال:

يـــا عُمَـرَ الخـيـر جُزيتَ الجنّـــه
أُكْـــسُ بُـــنـيّاتـــي وأمّـــهُنّـــه
وكُـــنْ لنـــا مـــن الـــزمـــان جُنّـــه
أُقسِـــمُ بالـــلـــه لتـفـعـلـنّـــه

فلم يرتَح عمرُ لترفُّقه، ولا راعه قسمُه عليه؛ بل قال: فإن لم أفعل يكون ماذا؟ قال:

إذن أبـا حفـــصٍ لأذهبـنـــّه

فقال: وإذا ذهبتَ يكون ماذا؟ فقال:

يكـــون عـــن حـــالي لتُســـألنّه
يـــومَ تكـــون الأعطيـــاتُ هُـــنّه
وموقـــفُ المســـئول بينهنّـــه
إمّـــا إلى نـــارٍ وإمّـــا جنّـــه

فلما ذكَرَ له الجنّةَ والنار والموقف بين يدي المولى الجبّار، بكى حتى اخضلّت لحيتُه بدموعه، وقال: يا غلام، أعطه قميصي هذا لذلك اليوم لا لشعره. أمَا واللهِ لا أملك غيره»(٥٩).

كذلك فإننا نقع على قصة طريفة أوردها ابنُ رشيق في كتابه «العمدة»، في باب «الرد على من يكره الشعر»، وفيها «أنّ أعرابيًا وقف على عليٍّ بن أبي طالب – رضي الله عنه – فقال: إنّ لي إليك حاجةً رفعتُها إلى الله قبل أن أرفعَها إليك، فإن أنتَ قضيتَها حمِدتُ الله تعالى وشكرتك، وإن لم تقضها حمدت الله تعالى وعذرتك، فقال له عليٌّ: خُطَّ حاجتَك في الأرض، فإني أرى الضرَّ عليك، فكتب الأعرابي على الأرض إني فقير، فقال عليّ: يا قنبر؛ ادفع إليه حُلَّتي الفلانيّة، فلمّا أخذها مثُلَ بين يديه فقال:

كَسَـوْتَني حُلَّـةً تَبـلَى مَحاسـنُها
فسـوف أكسُـوكَ من حُسْـنِ الثنا حُلَلَا
إنّ الثنـاءَ ليُحيـي ذِكْـرَ صاحبـه
كالغيثِ يُحيي نداهُ السهلَ والجَبَلَا
لا تزهـدِ الدهـرَ في عُـرفٍ بـدأتَ بـه
فـكلُّ عبـدٍ سـيُجزَى بالـذي فَعَـلَا

فقال عليّ: يا قنبر، أعطه خمسين ديناراً، أمّا الحُلّة فلمَسألتك، وأمّا الدنانير فلأدبك، سمعتُ رسولَ الله ﷺ يقول: «أنزلوا الناس منازلهم»(٦٠).

وقصّة أخرى يوردُها الأبشيهيّ رواية عن ابن الكلبي قال: لمّا أفضَتِ الخلافةُ إلى عمرَ بن عبد العزيز وفدت إليه الشعراء كما كانت تفد على الخلفاء من قبله، فأقاموا ببابه أيامًا لا يُؤذَن لهم في الدخول، حتى قدِمَ عديُّ بن أرطأة عليه، وكان منه بمكانة، فتعرّض له جرير، وقال:

يـــا أيّهـــا الرجلُ المُزجـــي مَطيّتَـــه
هـــذا زمانُـــك إنّي قـــد خـــلا زمَنـــي
أبلِـــغ خليفتَنـــا إن كنـــتَ لاقيَـــه
أنّي لـــدى البـــابِ كالمَشـــدُودِ في قَـــرَنِ
لا تنـــسَ حاجتَنـــا لاقَيـــتَ مَغفـــرةً
قـد طـالَ مُكثـيَ عـن أهـلي وعـن وطني

فقال: نعم يا أبا عبد الله، فلما دخلَ على عمر بن عبد العزيز – رضي الله عنه – قال: يا أميرَ المؤمنين الشعراءُ ببابك، وألسنتهم مسمُومةٌ، وسهامهم صائبة، فقال عمرُ – رضي الله عنه-: ما لي وللشعراء، فقال: يا أميرَ المؤمنين إنّ رسولَ الله ﷺ مُدِحَ فأَعطَى، وفيه أسوةٌ لكلِّ مسلم، قال: صدقت، قال عديُّ بن أرطأة: فخرجتُ فقلت: ادخُل يا جرير، ومدحه جريرٌ بقصيدة منها قولُه:

إنّ الخلافةَ جاءته على قدَر
كما أتى ربَّه موسى على قدَرِ
هذي الأراملُ قد قضّيتَ حاجتَها
فمَن لحاجة هذا الأرملِ الذكرِ
الخيرُ ما زلتَ حيًّا لا يُفارقنا
بوركت يا عمرَ الخيراتِ من عُمرِ

فقال له عمر: والله يا جرير لقد وافيتَ الأمرَ، ولا أملكُ إلا ثلاثين دينارًا؛ فعَشرةٌ أخذها عبدُ الله ابني، وعَشرةٌ أخذتها أمُّ عبدالله، ثم قال لخادمه: ادفَع إليه العَشرةَ الثالثة، فقال: والله يا أميرَ المؤمنين إنّها لَأحبّ مالٍ اكتسبتُه، ثم خرَج فقال له الشعراء: ما وراءك يا جرِير؟ فقال: ورائي ما يَسُوؤكم! خرجتُ من عند أميرٍ يُعطي الفقراء ويمنع الشعراء، وإنني عنه لَراضٍ، ثم أنشأ يقول:

رأيتُ رُقى الجنّيِّ لا تَستفزّه
وقد كان شيطاني من الجنِّ واقيا[٦١]

الفرق بين الموقفين: بين ما يعرضه الجاحظ في هذه النادرة وما صنعَه الخليفتان الراشدان عمرُ وعليٌّ رضي الله عنهما، والخليفةُ التابعيُّ عمرُ بنُ عبدالعزيز.

ومن الواضح أنّ ثمّة شعرًا كثيرًا عبرّ فيه الشعراء عن خيباتٍ عظيمة من ممدوحيهم، ومن الطبيعيّ أن يكونَ شيءٌ وافر من ذلك حاضرًا في ذهن الجاحظ حين كتَبَ هذه الحكاية.

الهوامش

١- جبار، سعيد: **الخبر في السرد العربي .. الثوابت والمتغيرات**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء ٢٠٠٤، ص١٣٣

٢- وهو شامفور نقلاً عن كتابه: أفكار وحكم ونوادر، انظر شيخاني، سمير: **معجم الكلمات الجامعة**، دار الجَيل، بيروت، ٢٠٠٢، ص ١٩٩.

٣- الجاحظ: **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط ٧، ١٩٩٨، ج١، ص٨٣.

٤- السابق، ج١ ص٩٩.

٥- الجاحظ: **البخلاء**، تحقيق: طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٧١، ص ٥٨.

٦- **البيان والتبيين**، ج ١ ص٨٩-٩٠.

٧- **البخلاء**، ص ٢٦- ٢٧.

٨- المرجع السابق، ص٥.

٩- انظر في تعريف (اللابطل)، برنس، جيرالد: **المصطلح السرديّ**، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٢٧.

١٠- ابن المقفع: **الأدب الكبير**، تحقيق :إنعام فوال، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٩، ص ٧٩.

١١- أبو هلال العسكري: **الأوائل**، تحقيق: وليد قصاب ومحمد المصري، دار العلوم، الرياض، ط٢، ١٩٨١، ج١، ص٣٤٩-٣٥٠.

١٢- المرجع السابق، ج١ ص٣٥٠. تجدر الإشارة هنا إلى أن الجاحظ يَردُّ دعوى المنصورَ في البخلاء، انظر كتابه: **التاج في أخلاق الملوك**، تحقيق: أحمد زكي باشا، المطبعة الأميرية، القاهرة، بدون تاريخ نشر، ص ١٣٩-١٤١.

١٣- شهاب الدين النويري: **نهاية الأرب في فنون الأدب**، نسخة مصوّرة عن طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ج٣، ص٣٠٦.

١٤- انظر ما كتبه أبو حيان عنه وعن بخله في كتابه: **أخلاق الوزيرين**، تحقيق: محمد بن تاويت الطنجي، دار صادر، بيروت، ١٩٩٢. وانظر، ياقوت الحموي: **معجم الأدباء**، تحقيق: أحمد فريد الرفاعي، دار المأمون، القاهرة، بدون تاريخ نشر، ٧/١٥.

١٥- انظر، عبد الله بن عبد الحكم: **سيرة عمر بن عبد العزيز على ما رواه الإمام مالك بن أنس وأصحابه**، تحقيق: أحمد عبيد، ط٢، مكتبة وهبة، القاهرة، بدون تاريخ نشر، ص١٣٢-١٣٤. وانظر، الأبشيهي: **المستطرف في كلِّ فنّ مستظرف**، تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٤، ج١، ص١١٥-١١٨.

١٦- **البيان والتبيين**، ج١ ص٢٤١

١٧- ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر**، تحقيق: محمّد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلاميّة، القاهرة، ١٩٧١، ص٦٧. وقد لاحظ مبروك المناعي في دراسة قيمة له أنّ شعر المدح «كان - في الفترة المعروفة نسبيًا من تاريخه وهي الخمسون سنة الأخيرة من الجاهليّة خاصة- غرضًا محدودًا صغيرَ الحجم نسبيًا وأنه تضاعف خلال العصر الأموي وأشبه كميًا غيره من الأغراض ثم أصبح أضعافًا مضاعفة خلال العصر العباسي وطغى على غيره من الأغراض طغيانًا ظاهرًا، وهو في هذا قد سار تاريخيًّا سيرًا معاكسًا لسير شعر الفخر تمامًا». يُنظر كتابه: **الشعر والمال**، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٨، ص١٦٧. كما أشار المناعي إلى أن «ثمانية أعشار دواوين أبي تمام والبحتري وابن الرومي إنما هي في المدح والاستنجاز وعتاب الممدوحين وشكوى الخيبة على المدح». المرجع السابق، ص١٦٨، وكأنّ المناعي بالغ كثيرًا فيما ذكره من هذه النسبة.

١٨- الزركلي، خير الدين: **الأعلام**، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٥، ٢٠٠٢، ج٧، ص١٤٤.

١٩- الحاجري، طه: **التعليقات والشروح على كتاب البخلاء**، في آخر الكتاب، ص ٢٩٤.

٢٠- توفيق بكار: **قصصيّات عربية**، دار الجنوب للنشر، تونس، ٢٠٠١، ج١، ص ٥٨.

٢١- وقد ورد في الحديث الشريف قوله ﷺ: «مَن وَلّاهُ اللَّهُ عزَّ وجلَّ شيئًا من أمرِ المسلمين فاحتجَبَ دونَ حاجتهم وَخلّتِهِم وفقرهم احتجبَ اللَّهُ عنه دون حاجته وخَلّتِهِ وفقره». سنن أبي داود رقم الحديث (٢٥٥٩)، ومسند الإمام أحمد (٢١٠٦١) والمعجم الكبير للطبراني (١٦٧٣٤)، و(١٨٢٧٧).

٢٢- الصولي، أبو بكر: **أخبار أبي تمام**، تحقيق: خليل محمود عساكر وزميليه، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠، ص٢٢١-٢٢٢.

٢٣- شيخاني، سمير: **معجم الكلمات الجامعة**، مرجع سابق، ص١٤٣.

٢٤- أوستين، جون: نظرية أفعال الكلام العامة .. **كيف ننجز الأشياء بالكلام؟**، ترجمة: عبد القادر قينيني، أفريقيا الشرق، بيروت، ١٩٩١، ص١١٥ وما بعدها.

٢٥- ينظر: **البخلاء**، ص١٢٣-١٢٤. «ولو كان معي من يَفهم طِيبَ ما تكلّم به لأتى عليَّ الضحكُ أو لقضَى عليَّ».

٢٦- نُسِب إلى دعبل وغيره.

٢٧- تكرّرت عبارة «سبحان الله» في حكايات البخلاء عند الجاحظ سبع مرّات: ص ١٧، ٢٦، ٣٥، ١٢١، ١٢٤، ١٣٠، ٢١٠

٢٨- على نحو ما فعله الشيخ الخرساني بقوله للرجل المار عليه: «ويلَك! لو ظننتُ أنّك هكذا أحمقُ ما رددتُ عليك السلام». **البخلاء**، ص٢٥.

٢٩- يمكن أن نستأنس هنا بما نقله الجاحظ في وصفه أحد البخلاء حيث قال: «وكان يُفرِط في إظهار البِشْر، ويجعل البِشْرَ وقايةً دون ماله. وكان يَعلم أنه إن جَمَعَ بين المنع والكبر قُتِل..». **البخلاء**، ص١٣٣.

٣٠- تذكرنا بما قاله الشيخ الخرساني للرجل المار عليه: «ويلك! لو ظننتُ أنك هكذا أحمقُ ما رددتُ عليك السلام»، **البخلاء**، ص٢٥

٣١- نستحضر في هذا السياق نقد ابن شرف القيرواني لبيت زهير:

قال أبو الريان: وقال زهير أيضًا، وهو من أطيب شعره وأملحه عند العامة، وكثير من الخاصة، فهاهنا تحفظ وتأمل، ولا يهلك ذلك منهم، الحق أبلج. قال:

تراه إذا ما جئته متهللًا　　　كأنك تُعطيه الذي أنت سائله

مدح بها شريفًا أي شريف، فجعل سروره بقاصده كسروره بمن يدفع شيئًا من عرَض الدنيا إليه. وليس من صفات النفوس العارفة السامية، والهمم الشريفة العالية، إظهارُ السرور إلى أن تُهلّل وجوهُهم وتُسرّ نفوسُهم بهبة الواهب، ولا شدة الابتهاج بعطية المعطي، بل ذلك عندهم سقوط همّة وصِغَر نفس. وكثيرٌ من ذوي النفوس النفيسة، والأخلاق الرئيسة، لا يظهر السرورَ متى رزق مالاً عفوًا بلا منة منيل، ولا يد مُعط مستطيل؛ لأنه عند نفسه أكبر منه، ولأنَّ قدْرَ المال يقصر عنه؛ فكيف يُمدَح ملك كبير كثير القدر، عظيم الفخر، بأنه يتهلّل وجهُه ويمتلئ سُرورًا قلبه، إذا أعطى سائله مالاً. هذا نقض البناء، ومحض الهجاء، والفضلاء يفخرون بضدِّ هذا، قال بعضهم:

ولستُ بِمِفراح إذا الدهرُ سرّني　　　ولا جَزِع من صَرفه المتقلب

وإنما غرَّ زهيرًا وغرَّ المستحسن بيته هذا ما جُبلوا عليه من حبّ العطاء، وما جرت به عاداتهم من الرغبة في الهبات والاستجداء؛ وليس كلُّ الهمم تستحسن ذلك، ولا كلُّ الطباع تسلك هذا المسالك. ابن شرف القيرواني: **رسائل الانتقاد**، تحقيق: حسن حسني عبد الوهاب، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٨٣، ص ٤٩-٥٠.

٣٢- انظر قصبجي، عصام: **نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم**، ط١، حلب، دار القلم العربي، ١٩٨٠، ص١٣٣-١٥٨.

٣٣- ورد في عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ عَنِ النَّبِيِّ ﷺ قَالَ: «آيَةُ الْمُنَافِقِ ثَلَاثٌ إِذَا حَدَّثَ كَذَبَ وَإِذَا وَعَدَ أَخْلَفَ وَإِذَا اؤْتُمِنَ خَانَ»، باب آية المنافق. عَنْ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ عَمْرٍو أَنَّ النَّبِيَّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ أَرْبَعٌ مَنْ كُنَّ فِيهِ كَانَ مُنَافِقًا خَالِصًا وَمَنْ كَانَتْ فِيهِ خَصْلَةٌ مِنْهُنَّ كَانَتْ فِيهِ خَصْلَةٌ مِنَ النِّفَاقِ حَتَّى يَدَعَهَا إِذَا اؤْتُمِنَ خَانَ وَإِذَا حَدَّثَ كَذَبَ وَإِذَا عَاهَدَ غَدَرَ وَإِذَا خَاصَمَ فَجَرَ».

٣٤- شيخاني، سمير: **معجم الكلمات الجامعة**، ص١٤٣.

٣٥- المظفر العلوي: **نضرة الإغريض في نصرة القريض**، تحقيق: نهى عارف الحسن، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٧٦، ص٣٥٩.

٣٦- ورد مرة في قوله تعالى: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَعْبُدُ اللَّهَ عَلَى حَرْفٍ فَإِنْ أَصَابَهُ خَيْرٌ اطْمَأَنَّ بِهِ وَإِنْ أَصَابَتْهُ فِتْنَةٌ انْقَلَبَ عَلَى وَجْهِهِ خَسِرَ الدُّنْيَا وَالْآخِرَةَ ذَلِكَ هُوَ الْخُسْرَانُ الْمُبِينُ﴾ سورة الحج الآية (١١)، وورد مرة أخرى في قوله تعالى: ﴿فَاعْبُدُوا مَا شِئْتُمْ مِنْ دُونِهِ قُلْ إِنَّ الْخَاسِرِينَ الَّذِينَ خَسِرُوا أَنْفُسَهُمْ وَأَهْلِيهِمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ أَلَا ذَلِكَ هُوَ الْخُسْرَانُ الْمُبِينُ﴾ سورة الزمر الآية (١٥).

٣٧- **البخلاء**، ص١.

٣٨- السابق، ص٤.

٣٩- السابق، ص ١٧٤- ١٧٥.

٤٠- السابق، ص١٧٥.

٤١- السابق، ص١٧٥.

٤٢- السابق، ص١٧٥.

٤٣- السابق، ص١٧٥.

٤٤- السابق، ص١٧٦.

٤٥- السابق، ص١٧٧.

٤٦- السابق، ص١٨١.

٤٧- السابق، ص١٨١.

٤٨- قال عنه المرزباني: «لا أعلم أنه مدح أحدًا من رئيس و مرؤوس إلا وعاد عليه فهجاه ممّن أحسَنَ إليه أم قصّر في ثوابه».
المرزباني: معجم الشعراء، تحقيق: فاروق اسليم، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٥، ص ١٨٣.

٤٩- ديوانه ج١ ص٣٥٤، وشبيه به قوله يهجو:

إن كنتَ من جهل حقّي غيرَ معتذرٍ
وكنتَ من ردُ مدحي غيـر مثّبِ
فأعطنـي ثمنَ الطّرس الذي كُتبت
فيه القصيـدةُ أو كفّارةَ الكـذبِ

ديوانه ج١ ص٢٤٤.

٥٠- ديوانه ج١ ص١٥٠.

٥١- ديوانه ج٤ ص١٥٥٣.

٥٢- ج٣ ص١١١٣-١١١٥.

٥٣- ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: النبوي عبدالواحد شعلان، مكتبة الخانجى، القاهرة، ٢٠٠٠، ج١، ص١٧٧.

٥٣- العمدة، ج ١ ص١٧٧.

٥٥- السابق، ج ٢ ص٨٢٣.

٥٦- الشعر والمال، مرجع سابق، ص٤١١.

٥٧- الثعالبي، أبو منصور: التمثيل والمحاضرة، تحقيق: عبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦١، ص١٨٧. وانظر، الكلاعي: إحكام صنعة الكلام، تحقيق: محمد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٥، ص٤٤-٤٦.

٥٨- البيان والتبيين، ج ١ ص٢٤١.

٥٩- تاج الدين السبكي: معيد النعم ومبيد النقم، تحقيق: محمد علي النجار وزميليه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٣، ص١٩-٢٠. وقد علّق السبكي على القصة فقال: «فانظره مع ما حصل عنده من الرقة الدينية لم يُنعِم إلا بما هو من خاصّة ماله ولم يجد غير قميصه، وقد كانت خزائن الأموال مملوءةً بين يديه. قال العلماء: ولم يُعطِه من بيت مال المسلمين وإن كان الأعرابيّ فقيراً مستحقًّا؛ لأنه لمّا استنزله بشعره لم يكن العطاءُ لمصلحة المسلمين فلم يعطه من مالهم. قالوا: أو أنه لم يثبت عنده أنّ الأعرابيّ من جملة مصارف مال الصدقات»، ص٢٠.

٦٠- ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج١ ص٢٥-٢٦.

٦١- الأبشيهي: المستطرف، ١/١١٥-١١٨ بتصرف يسير.

السرد والمعرفة
محنة التعبير في «أوراق» عبد الله العروي

مصطفى الغرافي*

تكسر «أوراق» الحبكة بمفهومها التقليدي، لتقدم خطابًا سرديًا، أساسه نسق مشتت يستفز القارئ ويستنفر فيه طاقاته الفكرية وإمكاناته الذهنية، لكي يعيد الاتساق المطلوب إلى بنية النص الروائي الذي يتأسس على التشظي والانشطار؛ ولذلك أمكن اعتبار «أوراق» نصًا ملتبسًا ومحيرًا فيما يخص طبيعة الجنس الأدبي، الذي يمكن أن يندرج ضمنه وينتسب إليه؛ إذ يكشف النظر المتأمل أن «أوراق» نص متخلل تتفاعل داخله وتتلاقح أشكال نصية مختلفة ومتغايرة من حيث الأنواع والصيغ والأنماط؛ ولذلك تتجاذبه في مستوى التجنيس أشكال تعبيرية مختلفة؛ ويرجع ذلك إلى أن النص صادر عن وعي يروم خلخلة التصور السائد عن مفهوم الكتابة الروائية ووظيفتها.

مشكلة التجنيس

تبرز مشكلة التجنيس منذ العنوان الفرعي الذي يحدد هوية النص باعتباره «سيرة إدريس الذهنية»، إذ يعمل هذا التعيين الأجناسي على توجيه أفق انتظار القارئ إلى تلقي النص وفق محددات السيرة. يدعم هذا الرأي القرائن النصية التي توجه أفق القراءة ومسار التأويل، «تقول: في هذه الأوراق أكتب سيرة إدريس»(١). ولا يعلم الدارس قرائن أخرى تسمح بإدراج النص ضمن جنس السيرة الروائية. فقد أقر الكاتب الضمني بأن «كل رواية سيرة»(٢). وقد يميل بعض الدارسين إلى اعتبار النص سيرة ذاتية للمؤلف، باعتبار الاتفاق الكبير بين شخصية (إدريس) والمؤلف الواقعي، خاصة أن العروي نفسه يذكر أن «أوراق» هي «سيرة ذاتية مفجرة من الداخل»(٣).

من شأن قراءة النص، في ضوء محددات السيرة الذاتية كما عينها فيليب لوجون، أن يظهر خروج النص عن الخصائص النوعية لهذا الجنس الأدبي الذي يفترض التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية(٤). مما يجعل النص ينضوي ضمن التخييل الذي يوهم الواقع. يؤكد هذا الرأي إقرار عبدالله العروي بأنه لم يقصد - في الأصل - إلى إنجاز سيرة ذاتية: «السيرة الذاتية التي أستعمل فيها ضمير المتكلم قد استنفدت مادتها في الأعمال المنشورة»(٥). يضاف إلى ذلك تأكيد المؤلف الضمني بأن خطاب السيرة يلتبس فيه الواقع بالتخييل: «تقول هذه الأوراق. اكتب سيرة إدريس، وأنا مقتنع بأن السيرة مفهوم وهمي»(٦). ويقر

* أستاذ البلاغة والنقد، جامعة مولاي إسماعيل، مكناس، المغرب.

الراوي في موضع آخر بتداخل الواقع والتخييل: «رتبت أوراق إدريس حسب منطق اقتنعت أنه كان يسير تفكيره، وحدثتك، يا شعيب، بما استخلصت من تحليلاته وتأملاته. ثم حاولت أن أتخيل ما لم يخطر بباله أو ما خطر بباله وقرر إغفاله»[٧].

انطلاقًا من هذه المحددات - وتأسيسًا عليها - نميل إلى إدراج نص «أوراق» ضمن السيرة الروائية. وهو الشكل التعبيري الذي يمتزج فيه المكوّن السيري بالصبوغ الروائي: «نقرأ الرواية كسيرة. لماذا لا نكتبها كذلك؟»[٨]. فما من شك أن العروي انطلق في تشييد عمله الروائي من معطيات حياته الشخصية؛ أي التجربة الواقعية أو «الموصوف» باصطلاحه، لكنه أخضع وقائع سيرته الذاتية لمتطلبات الصنعة الروائية: «رأى الدرس في العمل السينمائي رمزًا عن حالة نفسه وسط الموضوعات. تزامنت في وعي إدريس تجربة ذوقية، بثانية شعورية، وثالثة سلوكية. وتوحدت التجارب الثلاث بسبب قاسمها المشترك؛ أعني حركة الذات، التأطير، التقصيص، الإثارة، التلفيق النغمي، هذه عمليات ذاتية تجرب على مادة الحياة. تساءل إدريس: ماذا أفعل بتجربتي؟ كيف أؤطرها؟ أقطعها. أرتبها. ألونها. أعدلها؟ التجربة المعيشة هي الملتقط. هي الموصوف. ليست الموضوع. ليست الغاية»[٩].

الموصوف هو التجربة المعيشة. والموضوع هو الصنعة الروائية: «في أوراق أعطيت سلسلة من الحكايات التي يمكن أن تحكى وأن يحكيها من أراد، لكن إذا حكيت فقط، ماذا نفعل بها؟ حتى ولو تعاملنا فيها مع اللغة بكيفية من الكيفيات، إذا لم ندمجها في إطار عام، هو الذي أسميه الموضوع أو البحث عن الموضوع»[١٠]. لقد جرب العروي في «أوراق» شكلًا تعبيريًا يتجادل فيه الموصوف والموضوع، السيرة والرواية، الواقع والخيال: «التجربة المعيشة هي الملتقط، هي الموصوف، ليست الموضوع، ليست الغاية»[١١]. وهو ما يجعل نص «أوراق» منضويًا ضمن التخييل الذي يوهم الواقع أو ما يسميه رولان بارت «الوهم المرجعي»[١٢]؛ إذ ينبثق التخييلي الروائي من رحم الواقعي السيري. مما يجعل الكتابة الروائية تتشكل وتتنامى، عبر جدلية الواقع التاريخي المرجعي والزمن الاسترجاعي الذاتي، وتقوم ثيمة الحنين بوظيفة الرابط الاتصالي بين الزمنين: «هناك آلاف الروايات وهناك التجربة الروائية كعملية بحث وتعميق مستمر، وكلاهما يتميز بالحنين، في عالم أقل أو أكثر اتساعًا، بوعي أقل، أو أكثر صفاء. ماذا نفهم من الحنين إن لم نفهم الفصام؟ نقرأ الرواية كسيرة، لماذا لا نكتبها كذلك؟! إلا إذا كان هناك قانون يقضي بأنها إذا كتبت كسيرة لم تقرأ كذلك والعكس بالعكس. وأصل الحنين هو التعلق بالواقع الذي بدونه لا تقوم الرواية. الحنين هو الاتصال بزمنين؛ أحدهما ذاتي والآخر موضوعي، عدم التفريط في أي منهما لأن منطق الرواية هو الكشف عن تلازمهما»[١٣].

الشكل التعبيري

تتمثل المشكلة الثقافية التي تطرحها الأجناس الأدبية - وفق تصور العروي - في كونها تعمد إلى محاكاة الواقع، في حين أن الإبداع يتناقض ويتعارض مع النقل المباشر لما يجري في الواقع الاجتماعي؛ ولذلك أقر العروي بأننا «لم نستعمل أبدا العبارة الفنية كوسيلة للانعتاق والاكتشاف»[١٤]. فقد لاحظ هذا المفكر في كتابه «الأيديولوجية العربية المعاصرة» غياب التلاؤم بين الشكل والموضوع في الإنتاج الروائي العربي لتلك الفترة. وأرجع ذلك إلى أن الأشكال الأدبية مستوحاة من سياق ثقافي وحضاري أوروبي، يختلف تمامًا عن السياق السائد في المجتمعات العربية. ومن أجل حل مشكلة انعدام التوافق بين الشكل المقتبس وموضوعه. اقترح العروي تجريب الشكل المتشظي؛ لأنه الأنسب من وجهة نظره للتعبير عن المجتمعات العربية المفتتة والمجزأة[١٥].

انطلاقًا من هذا التصور قرر العروي أن «الكتابة الروائية في مجتمع كالمغرب، لا يمكن أن تكون إلا تجريبية»[١٦]. غير أن التجريب لا يرتبط عند العروي بالتجريب المجاني مجردًا من كل غاية أو هدف، ولكنه ممارسة مرتبطة بوعي جمالي يتوخى تحقيق أغراض محددة؛ إذ «ليس عيبًا أن تكون الرواية تجريبية، ولكن العيب ألا تكون إلا تجريبية. يجب أن تكون تجريبية لهدف ما. والهدف بالطبع هو قضية الموضوع، إذا طرح فذاك، وإذا لم يطرح أو طرح حكم عليه بأنه لا حل له في الظروف الراهنة، يبقى العمل التجريبي محدود القيمة»[١٧].

يكشف هذا القول أن العروي يرفض فكرة محاكاة الأشكال التعبيرية الجاهزة، مما جعله يخوض مغامرة البحث عن الشكل التعبيري الملائم الذي يتيح له تجسيد أفكاره، ونقلها إلى القارئ عبر وساطة التمثيل الجمالي؛ فقد ذكر العروي، وهو بصدد فحص مسألة «العرب والتعبير عن الذات»، أنه «لم يخطط بعد أحد منا لكتابة رواية جامعة بصيغة الغائب أو المتكلم، تنعكس فيها بنية المجتمع، وتتزاحم فيها أشكال وأساليب السرد المختلفة وربما المتناقضة تماما كما تتصارع في المجتمع هيئات وطبقات عدة»[١٨].

يؤكد هذا القول أن اعتماد الشكل التراثي في رواية «أوراق» لم يكن تجريبيًا لشكل تعبيري أملته بواعث جمالية محضة، ولكن المؤلف توسل بهذا الشكل من أجل تحقيق أغراض محددة؛ فقد نبه العروي إلى أنه «عندما نفهم جذور هذه الأشكال، حينئذ، نوظفها بالنظر إلى الموضوع الذي نهدف إليه، وبالتالي لا بد أن نصل إلى إبداع أشكال ربما مخضرمة، بشرط أن تكون هناك مطابقة بين الموضوع المختار وبين الشكل»[١٩]؛ إذ «كل تقنية روائية مؤشر على عقيدة فلسفية»[٢٠]، كما قرر ذلك جان بول سارتر. ومما يؤكد ذلك قول العروي على لسان (إدريس): «المفاهيم التقليدية مثل: المضمون، والأسلوب، والحبكة، والحوار، أصبحت تتطلب على أقل تقدير تعريفات جديدة، ومن لم يفهم هذه النقطة حكم على فن الرواية بالاندثار، كما اندثر من قبل فن الملحمة والمأساة. إن المرء يستطيع دائمًا أن يستمر في تأليف رواياته على نمط بلزاك... لكن لأي قارئ وبأي هدف سوى المحافظة على كنز لغوي موروث»[٢١].

يتشيد المحكي في نص «أوراق» وفق إستراتيجية سردية تستدعي منطق التأليف التراثي الذي يقوم على أساس المتن والحاشية، كما هو الأمر في كتب التراجم والسير وأخبار الشعراء[٢٢]، حيث يتجاور المتن (الإنتاج النصي) والحاشية (أخبار المترجم له والشروح الموضوعة لإنتاجه)؛ فقد ذكر العروي أنه استلهم كتاب الأوراق لـ الصولي، حيث تتجاور نصوص الشاعر ونقد شعره وسرد حياته[٢٣]؛ فهذا العمل مثل أوراق الصولي؛ فهو بمثابة نص نقدي أو دراسة نقدية على النص ممثلاً في أوراق (إدريس)، وتتجسد الدراسة النقدية في المناقشة التي تدور بين (شعيب)، والراوي حول الصحائف الإدريسية.

يتشكل المتن في الرواية من أوراق (إدريس) التي خلفها وراءه بعد موته، وهي نصوص مختلفة ومتنوعة (يوميات - خواطر - نقول - رسائل - اختبارات مدرسية - مذكرات - مقالات - عروض- مراجعات كتب)، كما تشتمل على مادة نصية غزيرة تغطي حقولاً معرفية متباينة «سياسية، فكرية، وجدانية، سلوكية»[٢٤]، وتكون هذه الأوراق مجتمعة «ديوان إدريس النثري»[٢٥]. أما الحاشية فتتشكل من تعليقات (شعيب) والراوي مما جعل العمل الروائي يتشكل باعتباره نصًا على نص.

تتكون الحاشية من تعليقات ومناقشات السارد، و(شعيب) الصديقين الوفيين لـ (إدريس). لقد اضطلعا بقراءة الأوراق وترتيبها من أجل إعطاء معنى لحياة (إدريس)، حيث يقدم كل واحد منهما قراءة خاصة لأوراق (إدريس). كل واحد يفهمها ويؤولها

حسب تكوينه الذهني واختياره الأيديولوجي؛ (شعيب) صديق (إدريس) وابن بلدته، انفصل عنه بعدما اختار التعليم الأصيل؛ مما جعل ثقافته تقليدية تراثية لا يكاد يعرف سوى الخطابة(٢٦). أما السارد فقد رافق (إدريس) ولازمه أثناء الدراسة الثانوية والعليا في المغرب وفرنسا، لكنه فارقه بعدما سئم الحوار غير المتجدد معه.

يكشف النقاش الدائر بين (شعيب) والراوي عن صراع حول من يستحوذ على إرث (إدريس)؛ إذ يدعي كل واحد منهما أن (إدريس) ينتصر لاختياره الفكري وتوجهه العقدي. ويكشف النظر الدقيق أن كلاً من (شعيب) والراوي يمثلان وجهين مختلفين، لكن متكاملان لشخصية (إدريس)؛ (شعيب) يجسد الجانب الأصيل من تكوينه الفكري والثقافي، في حين يمثل الراوي الجانب العصري من فكره وشخصيته(٢٧).

إن اعتماد هذا الشكل التعبيري المخصوص جعل الرواية تتميز بتعددية صوتية واضحة (صوت (إدريس)، وصوت الراوي، وصوت (شعيب)، وصوت المؤلف الناظم الخارجي). وقد نجم عن ذلك أن غدت رواية «أوراق» بمثابة «كتاب نقدي أو دراسة نقدية على النص؛ النص هو أوراق (إدريس)، ثم دراسة نقدية لا يقوم بها شخص واحد بل شخصان: السارد و(شعيب)؛ مما جعل الكتاب يتحول إلى نص على نص»(٢٨). واستلزم هذا الاختيار إثبات المراجع والشروح في نهاية الكتاب، من أجل تيسير الفهم على القارئ، وكأننا أمام عمل فكري، ولسنا أمام صوغ تخييلي(٢٩).

يؤكد هذا الإجراء أن المؤلف اختار بناء نصه الروائي بهذه الكيفية على نحو مقصود، يقول: «كنت أود أن أقوم - في كل عمل - بتجربة سردية معينة»(٣٠). وقد أوضح العروي أن غرضه من التعددية التي انبنى على أساسها المعمار الروائي «انعكاس الصورة في مرايا متقابلة»(٣١). لقد توخى المؤلف من هذا الإجراء حفز القارئ على التعمق في فهم النص، وعدم الاقتصار على القراءة الاستهلاكية التي تركز على الأفكار والمضامين. يقول: «إحدى نتائج الإكثار من الوسائط التضييق على الناقد. لم يعد بوسعه أن يكتفي بالتحليلات المضمونية أو الشكلية، سوسيولوجيا المضمون وتحليل الخطاب؛ لأنها مضمنة في النص نفسه، فهو مدعو إلى الذهاب إلى الأبعد والأعمق»(٣٢).

لقد لجأ الكاتب إلى فصل نفسه عن (شعيب) وعن الراوي وعن (إدريس) نفسه؛ لكي يمنح لنفسه حرية أكبر في القول والتعبير، دون أن يتحمل تبعات الأفكار والآراء التي اشتملت عليها الرواية. لقد توخى تحرير نفسه من رقابة القراء والنقاد، عندما أكد أن عمله ينتمي إلى مجال التخييل وليس الواقع. وما من شك أن اختيار هذا الشكل التعبيري الملتبس والمنفتح على مطلق الصنعة الروائية، قد جعل من «أوراق» نصًا مفتوحًا على آفاق تأويلية متعددة، بسبب الاحتمالات الهائلة التي يفتحها أمام المتلقي؛ إذ يمكن للقارئ، كما صرح المؤلف، «أن يختزل الكتاب في أوراق (إدريس) فقط، ويستقل بالكلمة دون الراوي و(شعيب). له الحق أن يحدد هوية هذا وذاك، وكذلك هوية المؤلف من خلال ما يعرف عن الصديقية وما جرى لها»(٣٣).

الرواية والتاريخ

يبدي العروي شغفًا كبيراً بالتاريخ، حيث ارتبط اسمه بالدعوة إلى قراءة التاريخ المغربي قراءة علمية تراعي القواعد العلمية والضوابط المنهجية. وقد تجسد ذلك بشكل واضح منذ كتابه المبكر: «مجمل تاريخ المغرب .. محاولة في التركيب»، وكذلك كتابه التنظيري: «مفهوم التاريخ»؛ ولذلك كان من الطبيعي أن يحضر التاريخ في أعمال عبدالله العروي التخييلية(٣٤). فهو حاضر بقوة في «أوراق»، حيث يستخدم العروي التاريخ من أجل التعبير

عن الرؤية التاريخانية التي صدر عنها في مؤلفاته العديدة التي خصصها لنقد حالة التأخر الحضاري التي أرخت بظلالها على المجتمعات العربية؛ إذ تتناول «أوراق» مرحلتين حاسمتين من تاريخ المغرب الحديث، هما: مرحلة الاستعمار، ومرحلة الاستقلال، كما يكشف عن ذلك الحوار الذي دار بين (شعيب) والراوي: «هذه أوراق إدريس خذها أنت أقرب الناس إليه، وإلا اشتراها البقال ليحرقها أو يغلف بها الحمص، الكتابة حرفتك، افعل بها ما تراه نافعًا. يحتفل الناس بالأربعينية لنحتفل بعشرينية إدريس؛ عشرين سنة في ظلمات الاحتلال، وعشرين سنة في نور الاستقلال»[٣٥]؛ ولذلك جاز النظر إلى «أوراق» بوصفها تلاقحًا بين مجال التاريخ وحقل الأدب. فقد حدد العروي في كتابه «ثقافتنا في ضوء التاريخ» ضوابط المنهجية التاريخية بالقول: «عندما نجمع عددًا من الوثائق، بعضها مكتوب وبعضها مادي أثري، بعضها أدبي وبعضها إداري، بعضها يهم الفكر وبعضها يهم الأوضاع المعاشية، ثم عندما ينتهي كل متخصص من استغلال تلك الوثائق في دائرة اختصاصه، ماذا نفعل بها؟ هل نكتفي بجمعها وتلخيصها وترتيبها أم نحاول أن نخطو خطوة أبعد من ذلك؟ يجمع الناس على أن عمل المؤرخ ليس عمل الإخباري أو الموثق. ينتظر الناس من المؤرخ شيئًا آخر غير التحقيق، والتلخيص والترتيب. ما هو هذا الشيء الآخر؟»[٣٦].

انطلاقًا من هذا الرأي، يمكننا القول: إن رواية «أوراق» صيغت انطلاقًا من متاح الكتابة التاريخية. إذ «كل رواية سيرة، إما من الحب إلى التاريخ لاكتشاف المجتمع في قلب الذات، وإما من التاريخ إلى الحب لإنقاذ الذات من الغرق في خضم التاريخ»[٣٧]. يعود الراوي إلى أوراق (إدريس) ويتعامل معها باعتبارها «وثيقة» ينطلق منها من أجل إنتاج نص تخييلي يستثمر عناصر الخطاب التاريخي ممثلًا في جنس السيرة ومقومات الكتابة التخييلية كما يجسدها السرد الروائي. فقد صرح المؤلف بأنه بصدد إنجاز «سيرة إدريس الذهنية»، لكن القارئ يكتشف بأنه أمام نص تتداخل فيه مكونات السرد التاريخي وعناصر التخييل الروائي.

يقول (شعيب) مخاطبًا الراوي: «تتساءل عن إدريس غير الذي تخيلته قبل أن تقرأ أوراقه، وغير الذي جسده هو في شخص الفتى. يتفتت الواقع المشاهد الذي يكون الموصوف عند إدريس الكاتب. وعندك أنت الذي رتبت أوراقه وغامرت بكتابة سيرته. تقول إن السبب هو تأثركما بالحركة الفنية. لكنني غير مولع بالسينما. لا أكاد أعرف عن هذا الفن شيئًا. بل لا أكاد أعرف شيئًا عن أي فن سوى فن الخطابة. لا أكتب. لا أبحث عن أية عبارة، كاملة أو مبتورة، صادقة أو خادعة، أكتفي بوصف ما ينتصب أمامي بما أعرف من مفردات وتراكيب. قد ينعكس في ذهني وفي قولي شبح إدريس الآخر. إدريس الثالث، البادي لعين الغير»[٣٨].

لقد قدم المؤلف سيرة المترجم له (إدريس) في سياق روائي تخييلي يمتزج فيه الواقع والخيال، الصدق والتمويه، يقول في مقدمة الرواية: «أوراق إدريس هي حياته، لكن حياته ليست كلها في أوراقه، يبقى مجال واسع يرتع فيه خيال القارئ، خاصة الشاب، يتصور ما كان وما لم يكن، وما كان يمكن أن يكون»[٣٩]. وتستلزم عملية إعادة بناء سيرة (إدريس) الذهنية قارئًا خبيرًا تمرس بقراءة نصوص أدبية تنبني على أساس خطة سردية بالغة التعقيد، حيث يغدو التعامل مع نص مركب مثل «أوراق» شبيهًا بمحاولة حل ألغاز مستعصية. يقول الرواي: «من قال لك إنه كان يرغب في أن يحفظ ذكره؟ من يضمن لنا أن ما ترك هو أحسن وأصدق ما كتب؟ ألا يكون الأهم ما حجبه عنا واختفى بوفاته؟ الأوراق بلا شك غير متسلسلة، أساليبها لا شك متنوعة. إذا رتبتها على كيفي ربما حملتها معنى غير الذي أراده إدريس، ربما أعطيت عنه صورة غير مطابقة للحقيقة»[٤٠].

لقد أقر المؤلف بأنه «من وراء التساؤلات حول الموضوع والأسلوب، حول تقنيات السرد الروائي، حول الكلمة والصورة، الصدق والتمويه، توجد شخصية إدريس»[٤١]. مما يعني أن النفاذ إلى أسرار الرواية يتطلب إعادة بناء شخصية صاحب السيرة المبعثرة في أوراقه التي دفن فيها أسراره؛ إذ «أوراق إدريس هي حياته، لكن حياته ليست كلها في أوراقه»[٤٢]. مما يجعل فعل القراءة والتأويل يغدو بحثًا في التاريخ الجماعي عبر التنقيب في التاريخ الفردي، حيث يحاول المؤلف انطلاقًا من متاح السرد التخييلي أن يفسر فكرة إخفاق فرد هو (إدريس) التي تقابل فكرة التأخر الحضاري في أعمال العروي التنظيرية؛ فالمنطلق واحد في الأعمال التخييلية والأعمال الفكرية على حد سواء. يقول العروي: «لابد أن القارئ يلاحظ أن الموت يهيمن على أعمالي. الموت ليس المعنى العادي، بل الموت التاريخي. ليس موت الأشخاص، بل موت المجتمع»[٤٣].

إن إدانة (إدريس) بالموت هو إدانة لتخلف المجتمع الذي لم ينجح في تجاوز حالة التأخر التاريخي وتحقيق الإقلاع الحضاري المنشود؛ إذ «الكتابة انسلاخ وانتحار، استجابة لإخفاق الحياة الاجتماعية»[٤٤]. من هنا يمكن اعتبار موت (إدريس) الفكرة المحورية في الرواية؛ فهي الباعث الأساس على إنجاز العمل الروائي؛ إذ تتمثل الغاية من كتابة «أوراق» في البحث عن مغزى موت (إدريس) ومحاولة تفسيره، من خلال التنقيب في الأوراق التي خلفها وراءه: «اقرأ الأوراق. حللها: أولها. ربما تفهم سبب موته»[٤٥]. تتضارب الأقوال والتفسيرات، ويقع الاتفاق على إخفاق (إدريس): «الآن بعد أن تصفحت، وبعد أن قرأت ورتبت أوراقه، أرى أنه لم ينظر إلى نفسه إلا في إطار الفشل والإحباط»[٤٦]. والرواية بهذا المعنى تمثيل سردي كرسه صاحبه للبحث في مصير (إدريس) من أجل تقصي الأسباب الحقيقية التي أدت إلى فشله وإحباطه، حيث تترصد الرواية عن طريق التمثيل السردي مظاهر إخفاق الفرد باعتباره رمزا لإخفاق جماعي: «صمم على أن تكون خيبته العبارة الصادقة عن الإخفاق الجماعي»[٤٧].

الذات والآخر

تنتمي «أوراق» إلى طائفة من النصوص الروائية التي تناولت مسألة الآخر مثل: أديب لـ طه حسين، وعصفور من الشرق لـ توفيق الحكيم، والحي اللاتيني لـ سهيل إدريس، وموسم الهجرة الى الشمال لـ الطيب صالح. وتشترك هذه الأعمال في كونها تصدر عن الإطار نفسه الذي يتحكم في تنضيد الوحدات السردية. ويتأسس على وقائع تبتدئ بطالب يذهب إلى الدراسة في أوروبا فيتعرض لمجموعة من الأحداث يتخذ منها الكاتب ذريعة لعرض العلاقات الاجتماعية والتعارضات الفكرية والسلوكية بين الشرق والغرب. وتتمثل السمة المميزة لهذا الصنف من الكتابة الروائية في كونها تعمد إلى تشييد خطابها الروائي انطلاقًا من موضوعة أساس، هي التكوين الفكري للمثقفين وعلاقته بالأيديولوجيا العربية، حيث تشترك هذه الأعمال في كون أبطالها مثقفين محترفين. وهو ما يسمح بتشييد عمل روائي يمكن من التعبير عن هموم الطبقة المثقفة التي تقوم بإنتاج الفكر وتوجيه الرأي العام.

يجري تناول مسألة الوعي بالغرب في رواية «أوراق» من خلال شخصية (إدريس) بوصفه رمزًا للمثقف العربي الذي يعيش أزمة الهوية والانتماء. يقول العروي: «عندما خامرتني فكرة وصف الجو الثقافي الذي عانى فيه الجيل الذي أنتمي إليه. كان لا مفر لي من أن آخذ إدريس رمزا لذلك الجيل»[٤٨]. لقد طرحت الرواية مشكلة الوعي بالغرب من خلال (إدريس) الذي يمثل رمزًا لجيل بأكمله، انفصل عن سياقه الاجتماعي والثقافي، بعدما احتك بالحضارة

الغربية: «يعيشون موضوعيا في حالة انشطار وانفصام، يعارضون النظام الاستعماري ويستفيدون منه في الوقت نفسه، يثورون ضد آبائهم المتعاونين مع المستعمر، وفي الوقت نفسه يوظفون، سرًا أو علانية، ذلك التعاون لمصلحتهم، يلمسون في تصرف أقاربهم أن الدين وسيلة من وسائل استغلال الجماهير؛ فيرونه عقبة في طريق التطور ... يتشدقون باسم الشعب، ولكنهم يسمونه في اللحظة نفسها بجمود لا سبيل لكسره، يظهرون التعلق بالتقاليد المغربية في الملبس والمسكن والمأكل؛ ومع ذلك أفئدتهم مملوءة بما تعلموه من أساتذتهم الأجانب؛ إذ تخرجوا جميعا من الثانويات الفرنسية»[٤٩].

لقد اكتسب هذا الجيل من المثقفين وعيًا جديدًا ترتب عنه إحساس حاد بالاغتراب: «اكتشف هذا في محيط غريب عنه. يهدد بسحقه وابتلاعه. فتغير سلوكه ومنطقه. أصبح أكثر مغربية وعروبة وإسلامًا»[٥٠]. يجسد هذا القول وجها من وجوه الأزمة التي يعانيها المثقف العربي هي أزمة الهوية والانتماء: «جاء إدريس إلى باريس، فزاد وعيه بوطنيته المغربية، وزاد أيضا وعيه بخصوصيته الحضارية. بدأ يفهم معنى قوله: أنا مسلم»[٥١].

لقد كان جيل المثقفين الذين ينتمي إليه (إدريس)، يطمح إلى التحرر نهائيًا من جميع أشكال التبعية للغرب، ولكنه يجد في نفسه انجذابًا إلى منجزات الحضارة الغربية، وتوقًا لما حققته من تطور تكنولوجي وازدهار حضاري؛ ولذلك عمل مثقفو هذا الجيل على تكييف منجزات الحضارة الغربية مع خصوصية الواقع الثقافي لمجتمعاتهم: «لماذا لا نعتقد نحن أن الخلاص قد يأتي من الشرق الفعلي؛ الشرق الشرقي جغرافيًا وثقافيًا وتاريخيًا»[٥٢].

ترفض الرواية خيار تقليد الغرب وتدعو إلى الاستفادة من التجارب التاريخية للشعوب الأخرى من أجل تجاوز حالة التأخر الحضاري: «أريد أن أثبت للشباب المغربي الذي يشعر اليوم بمركب نقص: لا موجب لليأس. أمامنا مستقبل. أمامنا دور احتفظ التاريخ لنا به. إذا لم نتنكر لنفسنا، إذا جاهدنا وحافظنا على هويتنا الإسلامية. لنا المشرق ولهم المغيب»[٥٣].

السرد والأيديولوجيا

ما يفتأ العروي يكشف عن تبرمه من الربط الذي يقيمه النقاد بين إنتاجه الفكري وإبداعه التخييلي. يقول: «لكل ناقد الحرية بالطبع، لكن عندما يأخذ ما أكتبه في (الأيديولوجية العربية المعاصرة)، ويطبقه على عملي، فهذا في نظري مجحف نسبيًا؛ لأنني لو كنت أريد أن أعبر عن الأفكار بشكلين مختلفين، لما كتبت القصة»[٥٤]. وبالنسبة إلينا ليس الفصل بين العمل الفكري والإنتاج الإبداعي بالحدة التي يريد العروي أن يقنعنا بها؛ إذ يبرز التداخل بين النظر التحليلي والصوغ التخييلي في أعمال هذا الكاتب والمفكر على أكثر من مستوى وصعيد. يؤكد ذلك أن الرواية عند العروي «جهد فكري»[٥٥] وليست مجرد تقنية أو صيغة جمالية. يقول: «كل كاتب لا يستوحي تقنية معينة إلا ويتشبع بالفلسفة المرتبطة بها أصلاً، رضي بذلك أم أباه، وعى به أم غفل عنه»[٥٦]. مما يجعلنا نميل إلى اعتبار الكتابة الروائية عند العروي امتدادًا لخطابه الفكري. إنها جبهة أخرى يفتحها المفكر من أجل تحقيق أهدافه والدفاع عن آرائه وتصوراته، التي بلورها في كتبه الفكرية العديدة والمتنوعة؛ فقد كشف العروي أن الغرض من كتابة السرد هو «التعبير عن أشياء لا أعبر عنها بالتحليل العقلاني. لو كان التحليل العقلاني بالنسبة إلي كافيًا للتعبير عن كل ما أحس به لما كان داع لكتابة القصة»[٥٧].

تسمح المعاينة الدقيقة لمنجز عبدالله العروي في مجال الفكر والإبداع بالقول إن السؤال الذي انشغل به في أعماله الفكرية يجد امتداده في نصوصه التخييلية. لقد كتب العروي الرواية من أجل تجسيد الأفكار والتصورات التي بلورها بخصوص جملة من

القضايا الفكرية، التي تناولها في كتبه التنظيرية بشكل أكثر حرية بوصف «الخطاب نصًا أيديولوجيًا فإنه يصبح موضوعا للتشخيص في الرواية. وأيضا فإنه يجنب الرواية أن تغدو لعبة لفظية مجردة»[٥٨].

تحضر الأيديولوجيا في مواضع عديدة من النص الروائي وتتخذ أشكال ومظاهر عدة؛ إذ «المتكلم في الرواية هو دائما، وبدرجة مختلفة، منتج للأيديولوجيا وكلماته دائما عينة أيديولوجيّة»[٥٩]. وقد تجسد التوجيه الأيديولوجي بشكل واضح في النقد الذي وجهه (إدريس) إلى موقف حزب الاستقلال بخصوص التأطير السياسي للشعب المغربي: «الحزب أيضا ارتكب خطأ موضوعيًا، ما كان في وسعه أن يتحاشاه. ظن أنه ينطق بلسان الشعب في حين أنه كان ينطق بلسان الأقلية المتقدمة (أكثر من اللازم) على الأغلبية، لم يضم الوعي كل عناصر الشعب في البوادي والقرى والمداشر... اتسعت الفجوة بين الحزب والشعب، أراد الحزب أن يجر إليه الشعب بعنف، فتمططت الحبال ثم تقطعت، واندَسَّ عملاء العدو بين الجار والمجرور»[٦٠]. وكذلك النقد الذي وجهه إلى موقف الكاتب المغربي إدريس الشرايبي بعد صدور روايته الماضي البسيط. وهي الرواية التي كتبها بالفرنسية وتعرض فيها لأوضاع المغرب بُعيد الاستقلال، وقد وصف (إدريس) رواية الشرايبي بأنها عمل ألحق ضررًا كبيرًا بصورة المغرب؛ ولذلك هاجمه بكثير من الحدة والعنف: «تقول إنك مغربي، لكنك مغربي من نوع خاص: منخدع، متهافت، منحط، لا تمثلنا في شيء ... بئيس أنت. لا فائدة في عملك ولا نفع. تتزين ليحبك الأجنبي الذي لا يهوى سوى الأمور الغريبة الشاذة الخلابة التي تكرس أوهامه عنا...مثل أقرانك الذين درسوا عند الأجانب تجهل كل شيء عن ماضي المغرب. لا تدري أن العقائد والطقوس التي أثارت حفيظتك، كانت دائمًا وأبدًا مجرد سلاح في أيدي أناس مثل أبيك»[٦١].

بالإضافة إلى ذلك، يحضر النقد الأيديولوجي في المقاطع التي ينتقد فيها (إدريس) النخبة المثقفة التي تولت في هذه الفترة صياغة الرأي العام وتوجيهه؛ فقد مثل وضع المغرب في مرحلة ما بعد الاستعمار صدمة كبيرة كان لها الأثر البالغ في فكر (إدريس) ووعيه الوطني، حيث فهم مبكرًا «أن الاستقلال المعلن لن يكون كما توهم هو وزملاؤه؛ إشارة الشروع في تطبيق إصلاحات شاملة تخرج المغرب من أوضاعه المتردية. أدرك أن هدف الحكومة، أي حكومة، لا يتعدى التمرس على تسيير الجهاز الموروث عن الحماية. وهو تدريب لا يعلم أحد كم يتطلب من شهور وربما من السنوات»[٦٢].

لقد تبخرت الأحلام الرومانسية التي راودت جيل (إدريس) الذي كان يحلم بمغرب قوي، يبني مؤسساته السياسية، التي تتيح له تجاوز حالة التبعية والتأخر من أجل تحقيق التحول الحضاري المنشود: «حلمنا بمغرب شاب للشبان، مغرب عادل حازم ينظر إلى الأمام ويعمل بهمة وطموح، فكشف لنا عن مغرب شيخ للشيوخ، ينبذ كل يوم مقياسًا جديدًا من مقاييس العصر. كنا طفيليين في مغرب الأجانب، وها نحن أجانب في مغرب الأشباح العائدة»[٦٣].

خلاصة

لقد كتب (إدريس) «أوراقه» في أوقات مختلفة ومتباعدة، لكنه مات وتركها مبعثرة تفتقر إلى النظام الذي يحدد «المعنى» و«المغزى». يتجادل (شعيب) والراوي حول الصحائف الإدريسية. كل واحد يحاول أن يعطيها معنى خاصًا، يتوافق مع تكوينه الفكري وتوجهه العقائدي. كلاهما يدعي أنه الأكثر قدرة على فهم الأوراق واستنباط الحقيقة منها، لكنه لا يقدم في النهاية سوى قراءته الخاصة؛ أي رؤيته وحقيقته التي يستمدها من ذاته وتكوينه. أما المعنى الحقيقي والنهائي فيظل مرجأ ومعلقًا؛

لأن قارئ الرواية يجد نفسه، في المحصلة النهائية، أمام ثلاث شخصيات تقدم تأويلات مختلفة ومتباينة؛ ولذلك تتعدد الحقيقة في مرايا القراء. كل واحد يعتبر قراءته مطابقة لحقيقة المقروء، فيما تستمر الحقيقة الروائية في التواري والاحتجاب، إمعانا في مخاتلة القارئ واستدراجه إلى اجتراح طريقة خاصة ومغايرة في بناء المعنى وتشكيل الدلالة.

الهوامش

١- عبد الله العروي: أوراق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٦، ٢٠٠٤م، ص٧.

٢- نفسه، ص٢٣٦.

٣- حوار مع عبدالله العروي: من التاريخ إلى الحب، أجراه: محمد الداهي، كتاب الدوحة، العدد ٣٣، ٢٠١٣م، ص٦٥.

٤- تتحدد السيرة الذاتية عند فيليب لوجون بأنها: «حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة». انظر، فيليب لوجون: السيرة، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٤م، ص٢٢. ويشترط لوجون في جنس السيرة الذاتية التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسة، المرجع نفسه، ص٢٤.

٥- عبد الله العروي: أوراق، ص٥.

٦- نفسه، ص٩.

٧- نفسه، ص٢٣٨.

٨- نفسه، ص٢١٠.

٩- نفسه، ص٢٣٥. "الموضوع ليس هو الموصوف لكي يصبح الموضوع موصوفا لا بد من تحوير وتطويع الأشكال السردية حتى تصبح قادرة على عكس أغراضنا في البنى نفسها"، يُنظر: الأيديولوجية العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٩٩م، ص٢١.

١٠- حوار مع عبد الله العروي: من التاريخ إلى الحب، ص٤٣.

١١- عبد الله العروي: أوراق، ص٢٣٥.

١٢- رولان بارت: أثر الواقع، ضمن كتاب: الأدب والواقع، ترجمة: عبد الجليل الأزدي، محمد معتصم، تنميل للطباعة والنشر، مراكش، ١٩٩٢م، ص٤٣.

١٣- عبد الله العروي: أوراق، ص٢١٠.

١٤- عبد الله العروي: الأيديولوجية العربية المعاصرة، ص١٧.

١٥- نفسه، ص٢٤٣.

١٦- حوار مع عبد الله العروي: من التاريخ إلى الحب، ص٦٠.

١٧- نفسه، ص٦٠.

١٨- عبد الله العروي: الأيديولوجية العربية المعاصرة، ص٢٤٠.

١٩- حوار مع عبد الله العروي: من التاريخ إلى الحب، ص٦٣.

٢٠- نفسه، ص٩١.

٢١- عبد الله العروي: أوراق، ص١٧٤.

٢٢- تبدأ رواية أوراق بتعريف الشخصية المحورية على طريقة كتب التراجم والطبقات: «وفي نفس الطبقة صفي الدين أبو العلاء إدريس بن إدريس الأديب الأصولي المطلع على أخبار الناس وأيام العرب. يقول الأستاذ اللبان أنه قرأ بخط أحد أقربائه أن مولده كان ليلة الأربعاء التاسع عشر من جمادى سنة كذا على الساعة الثامنة، والطالع من عند ولادته من برج السرطان تسع درج». انظر، أوراق، ص١٣.

٢٣- حوار مع عبد الله العروي: من التاريخ إلى الحب، ص٦٥.

٢٤- عبد الله العروي: أوراق، ص٧.

٢٥- نفسه، ص٦.

٢٦- نفسه، ص٢٣٩.

٢٧- اعتبر العروي اختلاف التكوين والرؤيا بين (شعيب) و(ادريس) تجسيداً لازدواجية الوعي المغربي، يُنظر: من التاريخ إلى الحب، حوار مع عبد الله العروي، ص٦٩. ونبه إلى أنه طرح هذه الازدواجية على مستوى التفاهم والتناغم وليس التنابذ والخصام، المرجع نفسه، ص٦٩.

٢٨- حوار مع عبد الله العروي: من التاريخ إلى الحب، ص٨٣.

٢٩- «إن المراجع التي أثبتها في أوراق كان الغرض منها تيسير المادة على القارئ. وهناك ما يبررها...مثل هذه الإحالات التي أثبتها في آخر الكتاب، فالكيفية التي كتبت بها النص، وهي نص على نص، تبرر هذه العملية» - حوار مع عبد الله العروي: من التاريخ إلى الحب، ص٨٣.

٣٠- نفسه، ص٦٤.

٣١- عبد الله العروي: أوراق، ص١٩٨.

٣٢- نفسه، ص٧.

٣٣- نفسه، ص٧.

٣٤- كشف العروي أن رغبته في كتابة الرواية سابقة على ميله لأن يكون مؤرخا، يُنظر: الأفق الروائي، حوار مع عبدالله العروي، مجلة الكرمل، العدد ١١، ١٩٨٤م، ص١٧٠.

٣٥- عبد الله العروي: أوراق، ص٨.

٣٦- عبد الله العروي: ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٤، ١٩٩٧م، ص٢٧.

٣٧- عبد الله العروي: أوراق، ص٢٣٦.

٣٨- نفسه، ص٢٣٩.

٣٩- نفسه، ص٨.

٤٠- نفسه، ص٩.

٤١- نفسه، ص٨.

٤٢- نفسه، ص٨.

٤٣- حوار مع عبد الله العروي: من التاريخ إلى الحب، ص٧٩.

٤٤- عبد الله العروي: أوراق، ص٢٣٨.

٤٥- نفسه، ص١٠.

٤٦- نفسه، ص٢٣٤.

٤٧- نفسه، ص٢٣٤

٤٨- نفسه، ص٥.

٤٩- عبد الله العروي: **أوراق**، ص١١٢.

٥٠- نفسه، ص٢٣٤.

٥١- نفسه، ص٢٣٤.

٥٢- نفسه، ص١٢٠.

٥٣- نفسه، ص١٢٠.

٥٤- حوار مع عبد الله العروي: **الأفق الروائي**، مجلة الكرمل، العدد ١١، ١٩٨٤م، ص١٧٦.

٥٥- حوار مع عبد الله العروي: **من التاريخ إلى الحب**، ص٢٧.

٥٦- عبد الله العروي: **الأيديولوجيا العربية المعاصرة**، ص٢٤٤.

٥٧- حوار مع عبد الله العروي: **الأفق الروائي**، مجلة الكرمل، العدد ١١، ١٩٨٤م، ص١٧٩.

٥٨- ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٨٧م، ص١٠٢.

٥٩- نفسه، ص١٠٢.

٦٠- حوار مع عبد الله العروي: **الأفق الروائي**، مجلة الكرمل، العدد ١١، ١٩٨٤م، ص٦٦.

٦١- نفسه، ص١٠٨.

٦٢- نفسه، ص١١٥.

٦٣- نفسه، ص١٥٧.

من تحولات النثر العراقي الحديث

«المكان» بوصفه نوعًا أدبيًا

فاضل عبود التميمي*

تهدف هذه الدراسة أن تقف على درجة السلّم المرجعي الأنواعي للكتب الآتية:

١- «بصرياثا» الذي كتبه القاص محمد خضير[١] منفتحا على المداخل الأربعة لمدينة البصرة كاشفًا عن عمقها المكاني اللائذ بالماضي، ومتّجها في الوقت نفسه نحو أمكنة مجاورة لها: شط العرب، والزبير: عين الجمل، وأبو الخصيب: طريق الحكايات بلغة مرشوشة بماء الشعر.

٢- «حفريّات في اللاوعي المهمل» لـ مالك المطّلبي[٢]، وهو بحسب وصف المؤلف: محاولة للقيام بحفريات في الذاكرة لاستعادة (آثار) ترسبت في قاعها، والآثار التي عناها المؤلف: المقهى بوصفه مكانًا، والفندق القديم، وموضوعات أخرى انبثقت من سلطة الأمكنة التي ظلت حالمة في ذاكرة المؤلف، وقد كتبها نثرًا بشعريّة عالية تأخذ بمتن الكتاب نحو حافات الشعر.

٣- «الرؤى والأمكنة» الذي كتبه زيد الشهيد[٣] بدافع من حساسيته المفرطة وهو يعايش الأمكنة التي أقام فيها إبّان التسعينيات من القرن العشرين، وأوائل الألفية الثالثة في ليبيا، موزعًا بين التأمل، واستنطاق البصر، واجتلاب صور ما وراء النظر بوصفها مدونات شفيفة لأماكن عاش فيها، أو مرّ عليها مسافرًا، أو مقيمًا لساعات، أو لأيام، أو سنوات، ليوثّقها نثرًا يميل إلى شكل الشعر.

٤- «ثقافة الأمكنة مرائي الصحراء المسفوحة» الذي كتبه حامد فاضل[٤] بلغة موّارة بأنساق الشعر منفتحًا نحو الصحراء بوصفها مكانًا متعيّنًا في المنطقة الممتدة من جنوب غرب مدينة السماوة العراقيّة حتى شرقها، لافتًا النظر إلى حيّز مكاني كان ولمّا يزل يشغل الذاكرة اليقظة بما فيه من إرث، وتحولات حضاريّة بطلها الإنسان، والطبيعة القاسية، فالصحراء - في هذا الكتاب - مكانٌ ضاجٌّ بالطبيعة، وكتب الجغرافيا، والتاريخ، والمذكرات، والحكايات، والقصص التي تشكّل العمود الفقري لثقافة الإنسان الذي ينتسب إلى المكان أكثر من انتسابه إلى عالم البشريّة.

هذه الكتب ذات الطبيعة النثريّة التي لم يتّفق النقد على تحديد نوعها الأدبي على الرغم من شيوعها، وعناية أكثر من ناقد بها، فهي متون جديدة على الأدب لم يقل النقد الحديث فيها

* أستاذ الأدب والنقد، كلية التربية، جامعة ديالى، العراق.

كلمة الفصل التي تحيلها على نوع أدبيّ معيّن على الرغم من انتمائها إلى 'جنس النثر، وقيامها على وفق رؤية أدبيّة خالصة.

اتّخذت الدراسة من المنهج الوصفي التحليلي طريقا يفضي إلى الوقوف على طبيعة النوع الأدبي الخاص بالكتب السابق ذكرها مستعينة بعدد من المراجع التي سبرت غور الكتب، وأماطت اللثام عن طبيعة مرجعيّتها الأنواعيّة التي اتّخذت من (المكان) حيّزًا لها.

مدخل

حين صدر كتاب القاص محمد خضير «بصرياثا» في العام ١٩٩٣ احتار النقّاد، والأدباء، والدارسون في تصنيفه أهو رواية، أم مجموعة قصصيّة، أم سيرة، أم مذكّرات؟ ولم تمض سنوات على صدوره حتى ظهرت كتبٌ أخرى انفتحت متونها على سير المؤلّفين، أو ما جاورها من حيوات، وأماكن كانوا جزءا منها، وقد اشتملت تلك المتون على لغة تتعمّق في تقديم الحياة وإشكالاتها، وجماليّاتها، فضلا عن تقديمها الرؤى التي تعيش في ذاكرة المؤلفين مستلّة من: التاريخ، وروح المكان، وطراوة الأحداث، بلغة شعريّة لافتة للنظر.

والنثر العراقيّ الحديث الذي كُتبت فيه المتون السابقة سليل النثر الذي شهد بداية القرن العشرين يقظة واضحة، ولاسيّما عقب الحرب العالميّة الثانية بعد أن عاش حقبًا من الركود إبّان القرون السابقة بفعل عوامل كثيرة منها: ضمور الحياة الثقافيّة، والفكريّة التي جاءت بعد سقوط بغداد ٦٥٦هـ على أيدي المغول، ومن جاء من بعدهم؛ إذ سادت الحياة السياسيّةَ، والاقتصاديّةَ سكونيّةٌ مطلقةٌ إلا في نواح محدودة.

والحق أنّ طلائع النهضة الحديثة بدأت مع بوادر اليقظة الفكريّة التي عمّت العراق إبّان القرن التاسع عشر(٥)؛ إذ كانت مرتبطة بجملة عوامل منها: تأثّر المثقفين العراقيين برياح التغيير التي حدثت في تركيا، ولاسيّما بعد صدور الدستور العثماني، واتساع الاتصال مع لبنان ومصر، وشيوع الصحف والمجلات، ودور العلم، وظهور عدد من روّاد النهضة الأدبيّة من الشعراء والكتّاب، والمصلحين، حتى صار النثرُ فيها أكثرَ قدرة على التعبير عن مختلف القضايا الحياتيّة بعد أن نفض عنه غبار السَجْع، وقيود البديع ليتجه نحو الأسلوب المرسل(٦)، وبذلك صارت النهضة النثريّة أمرًا جوهريًّا لا بد منه، كي يستطيع الأدب أن ينفتح على الأنواع الأدبية الجديدة التي حملتها رياح الحضارة الأوروبية(٧).

ويستطيع الباحث في متون تلك اليقظة أن يقف عند النثر العراقي بوصفه جنسًا أدبيًّا قسيمًا للشعر قبل الحرب العالميّة الأولى وبعدها، وأن يبحث في طبيعته ليجده مقسوما على الأنواع الأدبيّة الآتية: المقالة، والخطابة، والقصّة، والرواية، والمسرحيّة، والخاطرة (٨).

لقد سادت هذه الأنواع الساحة الأدبيّة العراقيّة حتى منتصف القرن العشرين لتظهر أنواعٌ أخرى مجلوبة من المحيط الأدبيّ العربيّ، أو من مظان تراثيّة مثل: السيرة، والمذكرات، واليوميّات، والمقامات، والرسائل الأدبيّة، وغيرها لتكون حاضرة في الخطاب الأدبي الذي شهد تطوّرًا في الأساليب، والتقانات، وظهور عدد من الكتّاب الذين فتنوا بالنثر، وهذا ما أدّى إلى بروز أجواء نثريّة، وإن كانت بثوب شعري اتّجهت بشكل واضح نحو استثمار المكان لتعلي من أنساقه، وتأخذ من حيواته جلّ تصوّراتها.

ففي أوائل التسعينيّات ظهر جديدُ الكتابة النثريّة في الصحافة العراقيّة، وهو يقتفي أثر المكان، ويعمل على صياغته في مدوّنة تُعنى بجماليّات الأبعاد النفسيّة، وتأثيراتها على الكاتب بلغة موّارة بالشعريّة، والتأمل، وجمال الاسترجاعات الصوريّة

التي تحيل على إستذكارات الأمكنة التي لها أثرٌ بارزٌ في حياة الكاتب، وتحوّلاته النفسيّة، والجماليّة لتنشر أولاً في بعض المجلات الأدبيّة والفكريّة المتخصصة مثل: مجلة الأقلام التي بدأت بنشر أولى النصوص بعنوان (نص): «غريزة المقهى» للدكتور مالك المطلبي[٩]، وقد استهلت به سنتها الجديدة مستهدفة - بحسب قولها - رصد معطيات المكان المعيش بمعاينة جماليّة إبداعيّة، ثمّ تكرّر فيما بعد نشر النصوص الأخرى بعنوان: «ذاكرة الكتابة»[١٠]، فما نشرته المجلة عن المكان العراقي استطاع أن يلتقط النبض العميق للكتلة الوسطى التي تسكن في قلب العاصمة، وأطراف العراق النائية، وأن يحتفي بجزئيات مهملة لا تعني المتحف السردي العراقي، وهرمه السلطوي ذرّة اهتمام[١١]، فضلاً عن أنّ مجلة آفاق عربيّة نشرت بعنوان كبير: «المكان في تضاريس الذاكرة نصّا» لـ حميد سعيد عنوانه: «البايثين مشاكسة التاريخ»[١٢]؛ وهو محاولة في قراءة المكان الأندلسي معكوسًا على وعي معاصر، ثم نشرت بعنوان مغاير: «نصّ في المكان .. بياض زمرد» لـ قاسم محمد عباس[١٣]، لتغيب ظاهرة النشر في المجلات، وتحضر ظاهرة النشر في كتب خاصّة لها صلة بالمكان، منها الكتب الأربعة موضوع هذه الدراسة.

إنّ السؤال الذي يدور في فلك هذه المناسبة: من أين جاءت هذه الكتابات الأدبيّة؟ وهل تؤهّلها نصوصها لكي تكون نوعًا أدبيًا بمظاهر جديدة واضحة؟ ممّا يؤسف له أنّ المكتبة النقديّة العربيّة تكاد تخلو تمامًا من النقود والدراسات التي تتابع حركة التحولات النوعيّة التي تحدث في الأجناس، والأنواع لكي تكون مهادًا لمن يروم البحث في طبيعة السؤال السابق؛ ولهذا تظل الإجابة هنا نوعًا من التكهّن والتأويل، وضربًا من التخمين، فمن المعروف أنّ دراسة تشكّل الأدب تنتمي بالضرورة الى التاريخ، ولكنّها في الآن نفسه تطرح إشكاليّة تجانس التاريخ والأدب، وطبيعتهما المشتركة القائمة على الانتقال من الشفوي إلى المكتوب الذي يحدّد في أغلب الأحيان فكرة التطور القائمة على العلاقة مع النوع الأول السابق[١٤].

إنّ البحث في تاريخ النوع الأدبي يقتضي استرجاع الطبيعة الأولى لأصوله، وتحديد أبرز تشاكلاته النصيّة، والاختلافيّة، والمهاديّة، وصولاً إلى تجاوز الإشكاليّة الأساسيّة التي تقابل الباحثين، والدارسين في حقل الأجناس الأدبيّة التي تتمثّل في معرفة الكيفيّة التي تتشكّل فيها الأنواع الأدبيّة، فضلاً عن معرفة الحدود الفاصلة بين نوع وآخر، ومدى قوّة هذه الحدود.

لقد أجابت المقاربة الماركسيّة على السؤال السابق من خلال استنادها إلى التوجه السوسيولوجي المستند إلى فكرة الأجناس التاريخية المؤسّسة من خلال الاتكاء على سمة، أو سمات معيّنة يمكن للباحث الاعتماد عليها لتسكين نصّ معينّ؛ أي نوع أدبيّ داخل جنس خاص، وهكذا فإنّ النوع يفهم من خلال علاقته بالأنواع الأخرى بوساطة التشابهات والاختلافات، وإنّ أنظمة ظهور الأنواع وتطورها، وتحولها، وتتابعها لا بد أنْ يتمّ تفسيرها وفقًا للتطور المادي الاجتماعي الذي يحيل على فكرة أنّ التغيير الاجتماعي يؤدي إلى تغيير في طبيعة الأدب وأنواعه[١٥]. وهذا يعني أنّ التحوّل في الأنواع الأدبيّة لا يكون إلا بفعل المجتمع[١٦] الذي ترتبط ثقافته عادة بهبوط نوع أدبيّ ما وصعود آخر بحسب ما تقتضيه حركة الإنسان في الزمان والمكان[١٧].

وكانت البنيوية، أو الشكليّة التي لم تنفض يدها عن فكرة الأجناس التاريخيّة، وإنّما ظلّت تنظر إلى المتشكّل إبداعًا لمعاينة الإضافة، أو التحوّل قد انطلقت من خصائص الأنواع، أو الأجناس التي جاءت من أجناس أخرى، فالجنس الجديد تحويل مستمر لأجناس قديمة من خلال العكس، أو الإزاحة، فيما جاءت أفكار ما بعد الحداثة بفكرة الكتابة أو

النص بديلا عن الأجناس؛ أي أنّها رفضت فكرة الجنس، والنوع بوصفها إطارًا تنظيميًا، أو جماليًّا، أو معرفيًّا[١٨]، وارتضت بفكرة تودوروف التي ترى أنّ نظريّة الأجناس الأدبيّة قد اندمجت في نظرية أوسع هي نظرية الخطاب وعلم النص[١٩].

تُرى هل يمكن الأخذ بالتصوّرات السابقة كي نفسّر ظهور هذا الشكل من الكتابة الأدبيّة التي تعنى بالمكان؟ سيؤجّل البحثُ الإجابةَ على هذا السؤال بعد أن يستعرض الطبيعة النصوصيّة لهذه الكتابات ومقترباتها الأنواعيّة، وفي ذهنه أنّ التحوّل في الأنواع الأدبيّة يظهر عندما ينزع الأثر الأدبي إلى التحرّر من قبضة الجنس الذي يهيمن على تاريخه فيتجاوز عمدًا حدوده، ويخترق قواعده، وتقاليده وهذا ما لا يكون في النصوص كلها بل في النصوص التي تنتهك المعايير، وتتمرّد على السنن[٢٠]، فضلا عن أنّ التحول يرتبط دائمًا بالمبدع الأول له الذي يمنحه عادة شكلاً متميزًا[٢١].

قُدّر للمقولات الأجناسيّة أن تؤدّي أثرًا بالغًا في تاريخ الأدب بوصفها ضرورات فنيّة ذات خاصيّة معياريّة تلفت النظر إلى السمات الجماليّة التي تتمتع بها الأشكال الكتابيّة خلال التاريخ؛ ولهذا كان للمعيار الأجناسي ولمّا يزل أثرٌ في تحديد النوع الأدبي، يستند إلى طبيعة اللغة، وشكل البناء، ووجود القصد الذي من أجله ألّف الكتاب على أنّ المعيار نفسه لم يكن اختيارًا محضًا تستعيره الذائقة النقديّة من دون أن تستند إلى جملة حيثيّات، ومبادئ، وتصوّرات عمرها مئات السنين، لها أثرها الواضح في تقبّل الأدب، وتنمية اتجاهاته؛ ولهذا صار المعيار محصّلة ثقافة عميقة، مجالها الأدب.

والأنواعيّة التي تواجه القارئ في عنوان الدراسة تتعلّق بتصنيف النثر العربي الحديث الذي يُستنزل من جنس أعلى هو النثر ليقيم عند تشكيلة إبداعيّة تنفتح على الكتابات الأدبيّة المعروفة مثل: الرواية، والقصّة، والخطبة، والمقالة، والمقامة، والمسرحيّة، والسيرة، والمذكّرات، وغيرها ممّا يتقدّم الآن واجهة النثر بوصفها أنواعًا أدبيّة مهيمنة، وقد تخرج هذه التشكيلة التي لا تعرف الثبات مستقبلاً إلى أنواع جديدة يفرضها التطوّر الأدبي، أو حاجة المجتمع بما يدفع إلى إيجاد أشكال أدبيّة جديدة، وأنواع تلبي متطلّبات القراءة المتجدّدة.

إنّ النوع الأدبيّ الذي ينتمي إلى سلسلة إبداع مكتوب يختزل جملة من التصوّرات التي ترافق عادة التطوّر التاريخي للأدب نفسه ليرتبط بخاصيّة مهمّة تتمثّل في التحديد القصدي لشكل الكتابة في خطوة نقديّة يُفرّقُ فيها بين ما هو نمط أعلى (الجنس)، الذي يشير الى فكرة محورية هي فكرة التشابه، أو التماثل أي مبدأ الثبات الذي يفرضه الإطلاق والتعميم[٢٢]، وفرع أدنى هو (النوع) الذي يدور حول فكرة الانحراف، أو الاختلاف، أو التنوع، وهي فكرة توحي بمبدأ التحوّل، والتغيير المرتبط بمبدأ التعيين والتخصيص[٢٣]، وهذا يعني أنّ النوع مهما تعدّدت درجةُ أشكاله، وأنماطه، يظل بحاجة إلى مزيد من الدراسات النقديّة التي تعنى بسلّم تطوره، وانفتاحه على ما جاوره، ويجاوره من أنواع، أو أجناس لها سلطة التأثير فيه، وفي مصطلحه أيضًا.

الإجراءات الأنواعية

كان الناقد فاضل ثامر قد وجد في كتاب «بصرياثا» لـ محمد خضير، و«المقامة البصريّة العصرية»[٢٤] للروائي والقاص مهدي عيسى الصقر نصّين يعيدان خلق مدينة متخيّلة ويصوغانها من خلال مجسّات، وحبكات، ومرويّات تهدف إلى التغلغل في الزوايا الخفيّة لمدينة فنتازيّة اسمها (البصرة)، فهما يعمدان - والكلام له - إلى خلق ما يسميه الفيلسوف الفرنسي بول ريكور بـ (الهوية السرديّة)، المصطلح الذي رحّله الناقد فاضل ثامر إلى مفهوم جمعي آخر يتعلّق بـ (الهويّة السرديّة للمدينة) رائيًا أنّ المؤلّفَين في كتابيهما ينحوان في

التعامل مع مدينتهما من خلال آليّتي (التغريب) و(نزع المألوف)، مدركًا أنّ النصين يثيران إشكاليّة أوليّة تتعلّق بتجنيسهما، فهما نصّان تتداخل في فضائهما الأجناس الكتابيّة وغير الكتابيّة، وقد خلص إلى أنّهما ينتميان إلى آليّة صياغة النص السردي والتخييلي[٢٥].

إنّ الكتابين اللذين تناولهما الناقد فاضل ثامر لا يثيران إشكاليّة تتعلّق بجنسهما الأدبي؛ لأنّهما ينتميان إلى جنس أدبيّ معروف هو النثر، ولكنهما يثيران إشكاليّة تتعلق بنوعيهما الذي ينحدر من النثر، وقد وجد الناقد أنّ النصين ينتميان إلى النص السردي التخييلي، من دون أن يحدّده بمصطلح نوعيّ دقيق.

أمّا الناقد محمد صابر عبيد، فقد رأى أنّ للأمكنة حسّاسيّتها، وجماليّتها في المتون الإبداعيّة؛ إذ تتحوّل داخل نطاق الأفضية إلى حيوات لها أنشطة، وفعّاليات لتكتسب أهميّة خاصّة في علاقتها بالمبدعين، ولهذا - والكلام للناقد - فإنّ المكان يتحوّل لدى بعض المبدعين إلى كائن حيّ مؤنسَن يغري بكتابة سيرته - تاريخًا، وجغرافية، وحسّاسيّة - ويستدعي الإنساني فيه لكتابة سيرته بأسلوبيّة تصويريّة جماليّة تقع في شكلين من الكتابة: الأولى، تكتب بلسان المكان المؤنسن سيرة ذاتيّة مكانيّة، والأخرى تكتب سيرة المكان بوصفه سيرة غيريّة[٢٦]. وكأني بالناقد قد خلص إلى أنّ ما يكتب من نثر معنيّ بالأمكنة بنفَس شعريّ يقع ضمن نوعين: سيرة ذاتيّة مكانيّة، وسيرة مكان غيريّة.

وكان لؤي حمزة عباس ممّن تساءل عن هذا النوع من الكتابة التي تحتفي بالمكان، بعيدًا عن سكون حيوزاته، بعد أن اطّلع على متون ليست بالقليلة تجمع بين الذاكرة والمكان، حتى هُيِّئ له أن يصدر كتابه: «المكان العراقي جدل الكتابة والتجربة»[٢٧]، بمقدّمة عنوانها: (كتابة المكان خصائص الجماليّة وتنوّعها)، رأى فيها أنّ «بين الذاكرة والمكان علاقة إقامة متبادلة: يقيم المكان في الذاكرة، وتقيم الذاكرة في المكان، وأن الإقامة بين الذاكرة والمكان هاجس تضافر والتحام أكثر منه فعل مشاركة بين طرفين تقارب بينهما لحظة زمنية منفلتة، ليعاودا فور انقضائها حياتيهما الخاصّتين، حيث ينسحب كلٌّ منهما إلى ضفة»[٢٨].

يضيف لؤي حمزة عباس، وقد أدرك أنّ أنواعيّة هذه المتون تقترب، قائلاً: «من نص الكتابة أو النص المكتوب، الذي يقابل - بحسب تصورات رولان بارت - نصّ القراءة أو النص المقروء، لما يتّسم به من سمات ما بعد حداثيّة، يدخل فيها كلّ من الكاتب، والقارئ في عمليّة إنتاج مشتركة تكون معها كلّ قراءة كتابة جديدة»[٢٩]، وهذا يعني أنّ الكتابة عن المكان بوصفها نصًّا تتفاعل في متنه سياقات مختلفةٌ يتجاوز المعتاد المتعارف عليه من المتون المعاصرة إلى نوع جديد ماثل للعيان يمكن وصفه، وتحديد أبرز ملامح تشكّله النصي التي تحيل على: (الكتابة عن المكان)، التي تنتج (نص الكتابة) الذي هو - بتعبير لؤي حمزة عباس - (نصّ المكان) أي الكتابة عن المكان.

ممّا لا شكّ فيه أنّ أيّ متن أدبيّ لا بدّ أنْ يؤول إلى (نص)؛ أي إلى جهاز عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق ربطه بالكلام التواصلي، راميا بذلك إلى الإخبار المباشر، مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة[٣٠]. وهذا يعني أنّ النصّ مجموعة سياقات مترابطة تشكّل مع بعضها معنى يمكن الوقوف عنده لغرض قراءته، أو تحليله، أو تأويله، وعادة ما يشتمل النصّ على (عتبات) سواء أكان مخطوطًا، أم مطبوعًا تمارس فيه وظائف معروفة منها : (الوظيفة الأجناسيّة) التي تحيل فيما بعد على نوع معروف.

هل تسهم عتبات: «بصرياثا»، و«حفريّات في اللاوعي المهمل»، و«الرؤى والأمكنة»، و«ثقافة الأمكنة» سواء أكانت متماثلة في شكلها وتوزيعها،

أم مختلفة في تحديد النوع الكتابي الأوّلي الذي يُلحقها بجنس كتابي تستنزل منه درجات سلّمها الأنواعي؟ نعم يمكن ذلك فقد باتت العتبات في الوقت الحاضر تمثّل نظامًا إشاريًّا، ومعرفيًّا لا يقلّ أهميّة عن المتن، يؤدي أثرًا مهمًّا في توجيه نوعيّة القراءة[٣١]، لاسيّما تلك التي تحاول اكتشاف النوع الأجناسي للكتاب من خلال التدقيق في شكل العتبة، وطرائق اتصالها بالمؤلّف والمبدع معًا.

القراءة الدقيقة التي تقترحها هذه الدراسة تدفع القارئ إلى أن يلقي نظرة على عتبات متون الكتب المذكورة لكي يعرف مقدار إسهامها في صوغ الرؤى والعلامات، ومضامين الخطاب المهيمن على المتون، وهي قراءة استكشافيّة مهمّتها نزع القشور الأولى عن العتبات النصّية بهدف الوصول إلى لبّها الذي يعطي فكرة عن الطبيعة الأنواعيّة التي تحتفي عادة بمضمون النصّ أو الكتاب.

إنّ اكتشاف المرجعيّات الأنواعيّة للنصوص لم يعد مشكلة تعيق القارئ وهو يمارس الحفر في متونها، بل صارت قراءته تفضي إلى التمكّن من استشرافها بوساطة الوصف، والتحليل، والتأويل، وسبر أغوار الظاهر من سطح النصّ، والغائر في عمقه في ظلّ سلطة النقد الجديد، الذي جعل القارئ الطرف الأول في وجود الأدب بسائر أشكاله، فالوقوف عند عتبات النص أي نص، والتدقيق في مرجعيّاتها الواقعيّة، أو التخيّليّة يسهم في كشف بعض الخصائص النوعيّة للنصّ، وقد يدفع القارئ إلى الدخول في بواطنه طمعًا في استقصاء الدلالات العامّة، وصولاً إلى تحديد طبيعة اللغة التي تقدّم الشكل الأدبي، مصحوبًا برؤية تأويليّة تتلمس المفتاح النوعي للمتن.

تبدأ الدراسة – أولاً – من عتبة أسماء المؤلّفين الأربعة مستجمعة خبرة القراءة، التي يستطيع من خلالها القارئ أن يسترجع مجموعة العلامات الدالّة على هويّة المؤلّفين الإبداعيّة، التي تكون عادة ذات صلة بنتاجهم مفترضة وجود سبب يدفع القارئ إلى اقتناء الكتب: أعني الكتب المارّة الذكر، والشروع بقراءتها، وقد ارتبط القارئ بعقد تخيّلي مبرم مع المؤلّفين دفعه إلى أن يمعن النظر في المتون ذاتها، بوصفها مؤلّفات ليست غريبة على ذائقته التي مرّت على نصوص سابقة لهم، وهذا يعني أنّ القارئ حين يستذكر اسمًا أدبيًّا فإنّه يستحضر نوع جنسه، ونصّه، وأسلوبه، وأيديولوجيته بما تتضمنه من تعالقات[٣٢]، وهو يعيش تجربة القراءة التي تفضي إلى تحديد أوّلي لطبيعة النوع الغالب على النص.

تحمل أسماء المؤلّفين الأربعة في داخلها سلسلة من الإنجازات الإبداعيّة التي لا يمكن التغاضي عنها، فالمؤلّف الأول محمد خضير أشهر من أن أعرّف به في أسطر محدودة يكفيه أنّه (مُعلّم) القصّة العراقيّة المعاصرة، والمؤلّف الثاني مالك المطّلبي شاعر وناقد وكاتب سيناريو وأستاذ جامعيّ، وزيد الشهيد قاص وروائي أثبت جدارة إبداعية في السرد تجاوزها إلى الترجمة والنقد، وكذا حال المؤلّف الرابع حامد فاضل الذي كتب القصّة والرواية أيضا.

يَجمعُ الإبداعُ السرديُّ المؤلّفين الأربعة في قاسم مشترك يوحّد النظر النقديّ تجاههم، فهم باستثناء مالك المطلبي الذي كتب السيناريو – وهو شكل من أشكال الكتابة السرديّة – كانوا من كتّاب القصّة القصيرة، وقد أسهموا في تجديد طرائق القصّ في العراق، وكتبوا الرواية أيضًا، وبالرجوع إلى أسمائهم، وحقول عناياتهم الإبداعية يمكن للقارئ أن يطمئن إلى وجود صلة بين ما هو مكتوب في متونهم والسرد؛ لأنّ أسماءهم المثبتة في أعلى الغلاف – ما عدا اسم محمد خضير الذي ارتضى لاسمه أن يكون في أسفله – تحيل على هويّة سرديّة بلا شك قريبة جدًا من مجال اشتغالهم في المتون التي يمكن الحفر في عنواناتها تحليلاً وتأويلاً، لكي نمسك بدلالات أخرى تحيل على تقريب الصورة الأنواعيّة الخاصّة بالمتون.

وللدراسة أن تقف عند عتبة عنوانات الكتب المارّة علّها تجد ما يتشظى من دلالاتها ليكون مؤشّرًا دالًّا يسهم في تعيين النوع الأدبي، فالعنوان مفتاحٌ إجرائيٌ يمدّنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فكّ رموز النص، وتسهيل لحظة الدخول في أغواره وتشعّباته الوعرة[٣٣]، فهو عتبة اتصال أولى لا يمكن تجاوز دلالتها التي تعنى بكشف المحتوى العام للكتاب، وهذا يعني أنّ العنوان مجموعة من العلامات اللسانيّة تظهر على رأس النصّ لتدل عليه، وتعيّنه لتشير إلى محتواه الكلّي جاذبة القارئ إليه[٣٤]، وقد ترسّخت في ذهنه صورة ثابتة للمؤلّف الذي مرّ على متونه قراءة ، وإعجابًا حتى صار اسمه ونوع كتابته معروفين له، ولو دقّقنا النظر في عنوان الكتاب الأوّل «بصرياثا» لاكتشفنا أنّه يحيل على اسم قديم لمدينة (البصرة) أي أنّه ذو مرجعيّة تاريخيّة مؤطّرة بزمن محدّد ومكان، وقد أسهم عنوان الكتاب الفرعي (صورة مدينة) في تقريب الدلالة الحقيقية للعنوان، حين صار موجّهًا مهمًّا للقراءة الخاصّة بالعنوان والمتن، وهذا يعني أنّ العنوان «بصرياثا» يحيل على (صورة مدينة) هي البصرة، مدينة محمد خضير التي «تخفي حقيقتها تحت ركام من أنقاض التاريخ المتقلب والمآسي الجماعيّة»[٣٥]. على أنّ الصورة في العنوان الفرعي تتجاوز المرئي من المدينة إلى الغاطس في عمقها، الذي يتشكّل من مظاهر فيض التاريخ، والجغرافيا، والمجتمع، والحكايات، وكلّ شيء يتعلق بالبصرة وما جاورها من أمكنة وضحت صورتها في الكتاب بوصفها أنساقًا مادتها الكتابة فحسب.

أمّا عنوان المتن الثاني: حفريات في اللاوعي المهمل فقد سُبق بعبارة (ذاكرة الكتابة)، التي لها وظيفة تعينيّة تعين المتلقي على فهم العنوان، الذي انفتح على أركيولوجيا التنقيب في ظواهر ثقافيّة مهملة من وجهة نظر الأدب الرفيع، وقد أخذ المؤلّف على عاتقه الحفر في أعماقها بأسلوب نثري جميل أخذ المتلقي إلى المكان اللائذ في تضاريس الذاكرة المحفورة في لا وعيه، بعد أن أهملته نصوص كثيرة.

فيما كان المتن الثالث الرؤى والأمكنة منقادًا نحو الأحلام التي تمنح الفضاء شعريّة دلاليّة ليكون العنوان «الأحلام والأمكنة»، التي تتّصل بعنونة فرعيّة: (نصوص مفتوحة مستلّة من ذاكرة المكان)، ليشير صراحة إلى أنّه (نصوص مفتوحة) ذات بناء لغويّ يمتلك مقوّمات النصّ الأدبي: الكثافة في المعنى، والاقتصاد في الألفاظ، والاحتفاء بالرؤى، والنزوع نحو السرد، وعبور الحدود الأدبيّة الواحدة نحو فضاء التداخل الأجناسي بين مكونات النص الواحد، فضلًا عن أنّها مستلة من ذاكرة المكان السجل الاسترجاعي الذي يتجدّد من خلاله وعي الإنسان بالحياة، وذاكرة المؤلّف التي تعمل بحيّز سرديّ يبحث عن مظاهر المكان، عن طريق المشاهدة التي يتمّ تحويلها إلى كتابة سرديّة مفتونة بالمكان نفسه.

ورابع الكتب: «ثقافة الأمكنة»، والثقافة فيه على سعة دلالتها التي ترتبط عادة بالسلوك، واكتساب الخبرات، والمهارات تضاف إلى الأمكنة لتشير إلى تحقّق أنساقها في حيّز معيّن خاص هو الصحراء، وقد جعل المؤلف حامد فاضل للكتاب عنوانًا فرعيًا: مرائي الصحراء المسفوحة، والمرائي جمع (مرأى): ما يظهر للإنسان فيراه بعينه فهو المشاهد، أو الرائي، وهو في الكتاب (المؤلف) الذي يصوّر بقلمه ما يتمرأى له من تشكيلات الصحراء، تلك التي وجّهت له نداءات علنيّة للدخول إلى فضائها، والعيش مع إنسانها، وكائناتها الأخرى التي لا تقل أهميّة عن الإنسان المتباهي بحداثات لا تقبل الأفول، فالمرأى نافذة المؤلّف التي يطل من خلالها على المكان، وجمعه (مراءٍ): مجموعة من المشاهدات التي تتمظهر في عين (الرائي: السارد) لتشكّل مشهد الصحراء النابض بالحياة، وفيها يتفنّن (الرائي) في تشكيل نصوصه التي تأخذ من أبنية

السرد جلّ معالمها، فالحوار يحضر، والشخصيّات تتجلى، والزمن ينبض بالحركة، والمكان يتّسع، والحدث يأخذ سمته من الأفق الممتد حتى مغيب الشمس، والحكاية تأخذ بنظر المتلقي إلى تخيّل الرائي السعيد وهو يكتب الأمكنة سردًا.

ويمكن للباحث عَن الهويّة التصنيفيّة للمتون الأربعة أن يستعين بالعتبات الأخرى لكي يمسك بدلالات أخرى توصل إلى تحديد الطبيعة النوعيّة للكتب، وأهم تلك العتبات: (مقدمات) المؤلفين أنفسهم، و(تصديرات) النقاد، و(مقولات) الناشرين أيضا.

كان كتاب «بصرياثا» قد خلا من مقدمة للمؤلّف، أو تصدير لناقد، وكأنّ المؤلّف أراد لفصول الكتاب أن تكون بمنزلة المقدّمة والمتن، فيما كان كتاب المطّلبي قد اشتمل على (تقديم) كشف المؤلف من خلاله عن الغاية من تأليفه متمثلة في الحفر في الذاكرة لاستعادة آثار مكانيّة ترسبت في القاع بهدف استعادة الماضي من خلال قراءة مستلّات الذاكرة التي تحتوي على ما هو واقعي، وحقيقي باستثناء اللغة التي كتبت تلك المستلّات، فقد عدّها المؤلّف شيئًا زائفًا، فضلاً عن اشتمال الكتاب على (مدخل) بيّن فيه رغبته في إخراج وثائق الهمهمة اليابانيّة، والألمانيّة، والعراقيّة من متن الكتاب؛ لأنها كتبت بوعي دقيق من كتّابها، فيما الوثائق الأخرى كتبت بلاوعي من مؤلّفها.

أمّا «الرؤى والأمكنة» فقد نهض بمقدمة ذات عنوان دال: (أبجديّة المكان...تماهيات الزمن)، رأى فيها زيد الشهيد أنّ النصّ أي نصّ يبقى هلامًا بلا أبعاد، ولا مقاسات إنْ هو خلا منها، أو تخلّى عن أبجديّة المكان ... فلا يمكن تصوّر عالم بملامح وسحنات إنْ لم يكن للمكان وجودٌ في تشكّله، إذ المكان (هذا الآتي من هيولى التشكّل) مرتكزٌ أساس لفحوى استغراق تضاريس السير، وجغرافيّة التشبّث، والأدب بوصفه أحد مناهل المعرفة، والتاريخ لمّا يزل من أكثر التدوينات الإنسانيّة تشيّئًا للمكان[٣٦].

ولعلّ مقدمة زيد الشهيد التي تعدّ شكلاً من أشكال الخطاب المقصود، والمنفتح على متن الكتاب، جاءت بإحالة دالّة على نوع الكتاب، وفيها أماط اللثام عن أنّ كتابه متنُ مكان محدّد بزمان كُتب بلغة نثريّة قريبة من روحِ الكتابةَ الشعريّة التي تعتمد التداخل المجازي، والفني الساعي إلى تشكيل المكان جماليًّا.

أمّا كتاب «ثقافة الأمكنة» فقد نهض بتصدير كتبه الناقد ياسين النُصير عنوانه: (صحارى يقظة)، جاء في استهلاله: «سيكون عليّ منذ الآن أن أعلن أنّنا بصدد نصّ مكانيّ بامتياز، هذه خطوة يحققها القاص حامد فاضل لتأكيد حضور النصّ المكاني في ثقافتنا العربيّة»[٣٧]، وتصدير النُصير إضافة مهمّة في مجال الكشف عن التجليات المكانيّة التي لها وظيفة أنواعيّة، وقد جاءت من خارج النص لتصير جزءًا منه موحية بأطيافه الدلاليّة[٣٨]، فالتصدير في الكتاب عتبة لا تترك شكًّا لمن يريد البحث عن أنواعيّة الكتاب، وقد قالت كلمتها فيها، حين جعل الناقدُ الكتابَ في حقل كتب (المكان) التي يكون المؤلف فيها عاشقًا مكانيًّا يقرأ من خلال خبرته صحراء بدت كونًا سماويًّا ممتلئًا بنصوص وأزمنة لا عدد لها.

بقي أن يقف قارئ عتبات الكتب على مقولات الناشرين التي تحيل مرجعيّتها على الناشر الذي يتبنى صناعة الكتاب، ونشره، والترويج له، محاولاً التدقيق في دلالاتها علّها تقرّب ما يريد في «بصرياثا»، وضع الناشر خطابه الموجز على غلاف الكتاب الأخير بتشكيل شعريّ لافت للنظر، رأى من خلاله أنّ «بصرياثا» لم تكن صورة مدينة أسطرها محمد خضير فحسب، إنّها صورتنا جميعًا، في إشارة دقيقة إلى انفتاح الدلالة المضمونيّة

للكتاب على أوسع مدياتها، أي أنّ «بصرياثا» لم تكن مدينة ذات طبيعة خاصّة، بل مدينة تتّسع لهموم جمعيّة ذات صلة بالإنسان ومكانه، وكأنّ الناشر أراد أن يحتفي بالبصرة بوصفها مدينة أبعاد مكانيّة تتّسع للجميع، فهي مدينة بحر، ونهر، وصحراء، وسماء، وتاريخ يتعامد مع جغرافية آهلة بالحياة.

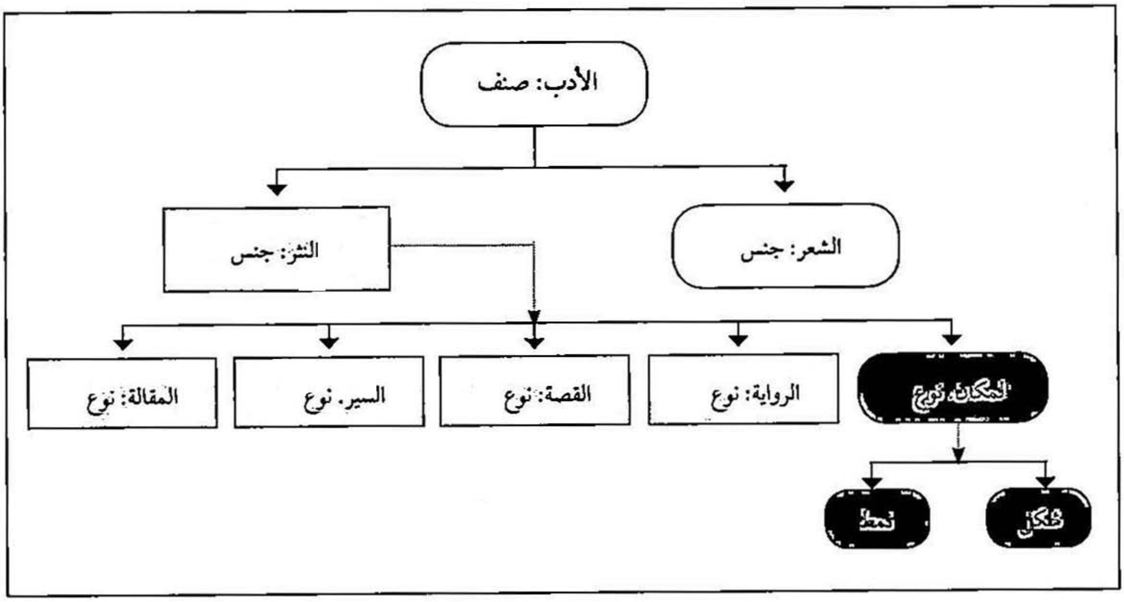
أمّا كتاب «حفريّات في اللاوعي المهمل» فقد خلا تمامًا من عتبة الناشر، فيما كان ناشر كتاب «الرؤى والأمكنة» قد وضع على الغلاف الأخير خطابًا جاء فيه أنّ زيد الشهيد في هذه النصوص يرصد بعين كاميرا متحفّزة الأمكنة، ليصوّرها جاعلاً منها أبطالاً، ومداخل لفعل المكان، وقد خلص الناشر إلى أنّ الكتاب ينفتح على ثراء لغويّ، استطاع الشهيد أن يوظّفه بشعريّة متمكّنة ذات حسّاسيّة لها القدرة على إيقاع القارئ في حبائل قراءة ذوقيّة عالية المستوى، فناشر الكتاب أراد أن يقول أنّ كتاب «الرؤى والأمكنة» ينتمي إلى روح (المكان)، وهو ما دعاه إلى أن يضعه في جنس النثر المعني بـ (السرد المكاني)، الذي يجعل من المكان بؤرة مفتوحة على السرد، فيما خلا كتاب «ثقافة الصحراء» - أيضا - من عتبة الناشر.

وإذا كان الربط بين العتبات والمضمون ممكنًا، بسبب ما يقدّم من اقتراحات أنواعيّة تسهم في تقريب أركان النوع وتثبيته، وإن كان جديدًا، فإنّ الربط بين أسلوب المؤلّف، والمضمون ممكنٌ أيضا؛ لأنّ الأسلوب بوصفه: «محصّلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل»[٣٩]، يحيل على سمات النصّ التركيبيّة، والفنيّة، والمضمونيّة، التي تسهم مجتمعة في تحديد رؤية نوعيّة للنص، كما هو الحال في الكتب المارّة الذكر، التي تحيل أساليب المؤلّفين فيها على وجود كتابة معنيّة بالمكان رؤية وفضاء[٤٠].

وبحسب المعياريّة التي وضعها عبدالسلام المسدّي لضبط مقاييس الأنواع الأدبيّة الجديدة، فإن الكتب الأربعة تستجيب لـ (معيار الصياغة) الذي يأخذ بها إلى جنس النثر، وإنْ كان نثرًا غلبت عليه الشعريّة، بوصفها مجموعة الجماليّات النصيّة، التي يعتمدها المؤلّف في إبداع نصّه، فهي اكتشاف خاص للّغة هدفه إنتاج دلالات ذات قصد جمالي واضح مستعينًا بالاستعارات، أو الكنايات، أو المجازات والتشبيهات، وغيرها من ضروب اللعب اللغوي في نصوص ذات طبيعة سرديّة يمكن تحليلها، وتأويلها، وتستجيب النصوص كذلك - ومنها الكتب الأربعة - إلى (معيار المضمون)، وهو يتقيّد بالدلالة المقصودة في النصوص المنفتحة على المكان، وما ينعكس فيه من رؤى وأفكار من دون أن يلتفت إلى طبيعة الصوغ، فضلاً عن استجابتها إلى (معيار التركيب)، وهو يختص بالسبل الإبداعية التي يتوسل فيها الأديب لبلوغ غرضه الدلالي والفني[٤١]، وقد أحالت الكتب على نصوص سرد مكانيّ عالي التشكيل.

إنّ (الكتب الأربعة) بمحمولها الفكري، والجمالي تنتمي إلى متون (المكان)، التي تنتمي إلى أنواعيّة تنتظم في نصوصها مجموعة سمات تركيبيّة، وفنيّة، وموضوعيّة تتقولب في شكل خطابيّ مفارق لغيره من خطابات النثر المعروفة، شرطه الأساس تكرار العناية بالمكان.

إنّ عدّ الكتابة عن المكان نوعًا نثريًّا يعني امتلاكها مزايا نصيّة لا يمكن أن تتواجد في أنواع أدبيّة أخرى، وهي بالضرورة تتبع جنسًا ينحدر إلى أنواع، وتنقسم على أشكال واضحة يمكن إضافتها إلى خطاطة نظريّة الأجناس الأدبيّة، التي اقترحها روجرز ألن الذي رأى أنّ الأدب صنف ينقسم على جنسين رئيسين: الشعر، والنثر، وكلّ منهما ينقسم على أنواع، والأنواع بدورها تنقسم على أشكال[٤٢]، وهو ما توضحه الترسيمة الآتية:



ترسيمة الأنواع النثريّة

والكتابة المكانيّة بما تحمل من سمات جديدة على النثر العراقي الحديث تتجاور مع أنواع أخرى مثل: الرحلة، والمذكرات، والسيرة بنوعيها (الذاتيّة والغيريّة)، واليوميّات قد تأخذ منها، وقد تتداخل معها، فهي في النتيجة نصوص ما كانت إلا بسبب الحاجة الجديدة للنثر الجديد، في ظل تطوّرات اقتصاديّة واجتماعيّة حاولت إقصاء الإنسان من مركزه نحو هوامش متعدّدة.

امتاز النثر المكانيّ بجملة خصائص استقاها من التماهي التام بين الذاكرة، والأمكنة، وفاعليّة التخيّل، والرغبة في استعادة الحياة بشكلها الأولي البريء لعلّ أهمّها:

١- غلبة اللغة الشعريّة في المتون المكانيّة على غيرها بوصفها تنظيما شفيفا لأعلى درجات صوغ الخطاب المنطلق من الذات المقرون بتخيّل هدفه تشكيل المكان تشكيلا مغايرا يراعى فيه ابتكار لغة تتساوق وجمال المكان النفسي.

٢- انفتاح لغة النص على روح السرد المتمثّلة بـ : الوصف، والحوار، والزمان والمكان، والشخصيّة التي تصبّ جميعا في بؤر مكانيّة تنبثق منها رائحة المكان ذي الأبعاد الإنسانيّة المتّصفة بالطراوة، والعذوبة، وسلاسة التشكل.

٣- بروز جماليّة الكتابة القائمة على التعلّق بالمكان بوصفه يوتوبيا فضاء، يمتح من تخيّل المؤلّف المطلق، والتعالق معه بوصفه ذاتًا تتحرّك في أجواء الأزمنة كلها.

٤- الدوران حول نواة المكان، واستدعاء جوهره بغرض الانفتاح على ما يحيطه من حيوات، ورؤى بوساطة الاسترجاع المبني على ما تقوله الذاكرة.

٥- الإيجاز في العبارة، وقد يصل إلى درجة التكثيف الذي يدفع باللغة إلى حافات الشعر الهارب من مظان النثر الاعتيادي.

خاتمة

إنّ الكتب الأربعة: «بصرياثا» للقاصّ محمد خضير، و«حفريّات في اللاوعي المهمل» لـ مالك المطّلبي، و«الرؤى والأمكنة للروائي» لـ زيد الشهيد، و«ثقافة الأمكنة: مرائي الصحراء المسفوحة» للقاص

والروائي حامد فاضل تميّزت بخصائص نوعيّة جمعت بين السرد، والشعريّة، وتجليّات المكان، وهذا ما ميّزها من أنواع أدبيّة أخرى مثل: الرحلة، والمذكرات، والسيرة بنوعيها: الذاتيّة والغيريّة، واليوميّات، والقصّة، والرواية.

ولعلّ متلقي الكتب بما يملك من حسّاسيّة قرائيّة تتجاوز المسح البصري للمقروء إلى حسّاسيّة النقد، والتأويل يستطيع بفطنته أن يضع الكتب الأربعة في أنواعيّة جديدة خاصّة بالمكان؛ لأنّ ظهور هذه الكتب، ومن قبلها نصوص مجلتي الأقلام، وآفاق عربيّة ما كان إلا بسبب التغيّرات الثقافيّة التي حدثت في المجتمع العراقي إبان التسعينيّات، التي ترافقت وتسارع وتائر الحصار الاقتصادي؛ الأمر الذي أدّى إلى بروز ظاهرة العناية بالمكان تعويضا عن خسارات فادحة أضرت بتركيبة المجتمع والثقافة.

إنّ ظهور (المكان) بوصفه (نوعًا) أدبيًا في الثقافة العراقيّة لم يأت من باب التحويل المستمر في الأنواع الأدبيّة، إنّما جاء بفعل الحاجة الثقافيّة التي دفعت الأدب العراقي إلى أن يكون في قلب المكان، فكان هذا النوع من الكتابة ردّ فعل على المحاولات التي كانت تهدف إلى تخريب المكان العراقيّ وتمييع هويّته.

الهوامش

١ - منشورات الأمد، بغداد، ١٩٩٣.

٢ - ديوان المسار للترجمة والنشر، بغداد، ٢٠٠٧.

٣- دار الينابيع، دمشق: ٢٠١٠.

٤- دار تموز، دمشق، ٢٠١٢.

٥- ينظر، يوسف عز الدين: **الشعر العراقي في القرن التاسع عشر**، مطبعة الزهراء، بغداد، ١٩٥٨، ص ١٦.

٦- ينظر، عباس العزاوي: **تاريخ الأدب العربي في العراق**، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، العراق، ١٩٦٢، مج ٢، ص ٢٢٤.

٧- ينظر، عبدالإله أحمد: **نشأة القصّة وتطورها في العراق ١٩٠٨-١٩٣٩**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠١، ص ١٨.

٨- ينظر في ذلك:

- عبدالإله أحمد: **نشأة القصّة وتطورها في العراق ١٩٠٨-١٩٣٩**، مرجع سابق، ص ٣٩.
- سالم الحمداني، وفائق مصطفى أحمد: **الأدب العربي الحديث دراسة في شعره ونثره**، جامعة الموصل، العراق، ١٩٨٧، ص ٢٨٧ وما بعدها.
- عبد الجبار داود البصري : **رواد المقالة الأدبيّة في الأدب العراقي الحديث**، كتاب الجماهير، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٥.
- توظيف حكايات ألف ليلة وليلة في المسرح العراقي: **سلوى جرجيس سلمان**، رؤى للنشر، بغداد، ٢٠١٦.

٩- ينظر، **مجلة الأقلام**، العدد ١، ١٩٩٠، ص ٣٨.

١٠- ثمّ نشرت **مجلة الأقلام** في أعدادها ما يلي:

- **الرشيد** شارع الطوابع للشاعر سامي مهدي العدد ٣-٤، ١٩٩٠.
- **انقلاب الذاكرة ردهة اللاشعور**: عبد الرحمن طهمازي، العدد ٥، ١٩٩٠.
- **تلميحات الوردة**: سمير علي، العدد ٦، ١٩٩٠.

• تفاصيل في متحف ديك الجن: خليل خوري، العدد ٧، ١٩٩٠.
• الزبير .. ذاكرة الجمل: محمد خضير، العدد ٨، ١٩٩٠.
• دهان البيلسان: شاكر حسن ال سعيد، العدد -٤-٣-١٩٩٢.
• نثارات حلم تبحث عن حالم: محي الدين زنكنة، العدد ٩-١٩٩٢، ١٠.
• المنحى الماورائي: شاكر حسن ال سعيد، العدد ١-٢، ١٩٩٣.
• الحلّة .. المكان في تضاريس الذاكرة: حميد سعيد، العدد ٣-٤، ١٩٩٣.
• عالم مجنون .. سنوات مجنونة: زعيم الطائي، العدد ٥-٦، ١٩٩٣.
• مي إيدن .. فردوس مستمر: وارد بدر السالم، العدد ٩-١٠، ١٩٩٣.
• عنقاء المدن: د. علي جعفر العلاق، العدد ١١-١٢، ١٩٩٣.
• لا وعي الفندق القديم: د. مالك المطلبي، العدد ١-٢-٣، ١٩٩٤.
• الطريق إلى البيت: ميسلون هادي، العدد ١-٤، ١٩٩٧.

١١- ينظر، محمد خضير: مدخل لتعريف العراق، جريدة الصباح في ٢٠١٥/٨/١٠.

١٢- ينظر، مجلة آفاق عربيّة، بغداد، العدد١١، ١٩٩٢.

١٣- ينظر، مجلة آفاق عربية، العدد ١-٢، ٢٠٠١.

١٤- ينظر، نخبة من الأساتذة: الأدب والأنواع الأدبيّة، ترجمة: طاهر حجار، دار طلاس، دمشق، ط٢، ٢٠٠٣، ص ٢٩.

١٥- ينظر، عادل الدرماغي: إشكالية النوع والتجنيس .. السيرة الذاتية نموذجًا، مجلة علامات، ج٦٥، مج، ٢٠٠٨، ص١٥٩ - ١٦٠.

١٦- ينظر، مجموعة من المؤلفين: القصة الرواية، ترجمة وتقديم: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧، ٣٧.

١٧- ينظر، مها حسن القصراوي: نظرية الأنواع الأدبية في النقد الادبي .. نظرية الرواية نموذجًا، مؤتمر النقد الثاني عشر (تداخل الأنواع الأدبية) ، جامعة جدارا، جدارا للكتاب العالمي، أربد، ٢٠٠٩، الجزء ٢، ص ٦٩٦.

١٨- ينظر، عادل الدرماغي: إشكالية النوع والتجنيس .. السيرة الذاتية نموذجا، مرجع سابق، ص١٩١.

١٩- ينظر، تزفيتان تودوروف: الشعريّة، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦، ص ٨٦.

٢٠- ينظر، مصطفى الغرافي: في مسالة النوع الأدبي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ١/٤٢، العدد ١٥٧، (يوليو/ سبتمبر)، ٢٠١٣، ص ١٢٦.

٢١- نفسه، ١٤٥.

٢٢- ينظر، عبدالعزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، ٢٠٠١، تونس، ١٤٥.

٢٣- نفسه.

٢٤- منشورات دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٤.

٢٥- ينظر، فاضل ثامر: المبنى الميتا سردي في الرواية، دار المدى، بغداد، ٢٠٠٣، ص٢٠١ - ٢٠٧.

٢٦- ينظر، محمد صابر عبيد: السيرة الذاتيّة الشعريّة .. قراءة في التجربة السيريّة لشعراء الحداثة العربية، جدارا للكتاب العالمي، أربد، ٢٠٠٨ ، ص ١٣٧.

٢٧- مجموعة من المؤلفين: المكان العراقي جدل الكتابة والتجربة، تحرير وتقديم: لؤي حمزة عباس، دراسات عراقيّة، بغداد، ٢٠٠٩.

٢٨- نفسه، ص ١٣- ١٤.

٢٩- نفسه، ص ١٧- ١٨.

٣٠- ينظر، جوليا كريستيفا: **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي وعبد الجليل ناظم، دار توبقال، المغرب، ط٢، ١٩٩٧، ص٢٢.

٣١- ينظر، عبدالرزاق بلال: **مدخل إلى عتبات النص .. دراسة في مقدمة النقد العربي القديم**، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٠، ص ١٦.

٣٢- ينظر، باسمة درمش: **عتبات النص**، **مجلة علامات**، العدد ٦١، المجلد ١٦، مايو ٢٠٠٧، ص ٧٤.

٣٣- ينظر، جميل حمداوي: **السيميوطيقا والعنونة**، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ٢٥، العدد ٢٣، (يناير - مارس) ١٩٩٧، ص٩٠.

٣٤- ينظر، عبدالحق بلعابد: **عتبات (جيرار جنيت من النصّ إلى المناص)**، منشورات الاختلاف، المغرب، ٢٠٠٨، ص ٦٧.

٣٥- **بصرياثا**، ص ٢٠.

٣٦- ينظر، **الرؤى والأمكنة**، ص١١.

٣٧- **ثقافة الأمكنة**، ص ٧.

٣٨- ينظر، خالد حسين: **شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل**، دار التكوين، دمشق، ٢٠٠٨، ص ١١٢.

٣٩- صلاح فضل: **علم الأسلوب**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص ١٠٢.

٤٠- ينظر، فاضل عبود التميمي: **في أنواعيّة النثر العراقي الجديد**، مجلة الرقيم، العدد ١٤، ٢٠١٦، ص ١٠٠.

٤١- ينظر، عبدالسلام المسدي: **النقد والحداثة**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص ١١٠.

٤٢ - ينظر، عبدالله إبراهيم: **الرواية العربية (ممكنات السرد)**، أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي ١١، الجزء ٢، ٢٠٠٩، ص ١٢٢.

شعرية البحث عن النصف الضائع

دراسة في رواية «ربّما هي رقصةٌ لا غير» لـ حسب الشيخ جعفر

حسن الخاقاني*

المقدمة

لم يكن هذا هو اللقاء الأول للقارئ بـ حسب الشيخ جعفر[1] كاتبًا في فنون النثر، فقد سبق أن قابله في سيرته «رماد الدرويش»، التي اتخذت مسارًا سرديًا واضحًا يختلف عن كونها مجرد مذكّرات أو ذكريات، وقابلَه في سيرته الثانية «الريح تمحو والرّمال تتذكر»، وفيها ذلك المزج السردي المقتدر بين ذكريات الطفولة والصبا في النشأة الريفية الأولى، وبين ذكريات أيّام الدراسة في موسكو أوائل الستينيات، وفي هذه الأعمال وغيرها برز حسب الشيخ كاتبًا بارعًا لا يقل نثره مكانةً أو مقامًا عن شعره، وكيف يقل وهو الذي ما تخلّى يومًا عن شعريته الأصيلة فيه؟

تأتي روايته «ربّما هي رقصةٌ لا غير» لتندرجَ في هذا السياق الشعري أيضًا، وإن كُتبت بلغة نثرية هي أقرب إلى السرد ومتطلّباته؛ فهو على وعي تام بمُا يستلزمه السرد من أدوات لا يمكن له القيام بدونها، ولكنّه استطاع في الوقت نفسه تنفيذ مستلزمات الشعريّة أيضًا، واستطاع المزاوجة الناجحة بين الفنين بتمكّن الخبير المقتدر الذي أمضى جلّ حياته في هذا السبيل الشاق الطويل.

صدرت هذه الرواية عن دار المدى في طبعتها الأولى سنة ٢٠١٢م، وقد أثبت المؤلّف تاريخ الفراغ منها في ٧-١٢-١٩٩٦م، وهو الزمن الذي كان يعيش فيه حسب الشيخ جعفر في عمّان منزويًا، وواقعًا تحت شعور مرير من الوحدة والعزلة التي أبدع فيها مجموعةً من أهمّ أعماله الإبداعية في الشعر مثل ديوان: «رباعيات العزلة الطيبة»، وسيرته السردية «الريح تمحو والرمال تتذكر»، وغيرهما من الأعمال.

جاءت الرواية في ٣٥١ صفحة من القطع المتوسط وضمّت اثني عشر فصلاً بطريقة الترقيم العددي، ولم تأتِ هذه الفصول متساوية أو متقاربة في عدد صَفحاتها بل متفاوتة في أحيان كثيرة، فأصغرها الفصل الخامس الذي جاء فيّ ست صفحات فقط، وأكبرها الفصل الثاني عشر، وهو الأخير قد جاء في مئة وعشر صفحات، أمّا بقية الفصول فهي بين العشرين والثلاثين في الأغلب، على أن المؤلف يقترح عن طريق إحدى الشخصيات دمجَ كلّ فصلين في فصل واحد؛ لتكون فصولُها ستة وتؤلف كل منها بعد الدمج حكاية؛

---

* أستاذ النقد الأدبي الحديث، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق.

لتضاف إلى حكايات ألف ليلة وليلة، فيصبح عدد الحكايات ألف حكاية وسبع! وهو أمر لم يتحقق فعلاً، لكنّه يفتح الباب للرواية لتقترب من الإطار الحكائي المعروف لألف ليلة وليلة سواء من حيث بعض تقنيات السرد، أو من حيث الأجواء السحرية الشعرية التي تخلقها فيتجاوز المألوف ويتحرر من قيوده.

وجدتُ أنّ الرواية لا تريد أن تنصاع إلى تنميط معين؛ فهي تتمرد على قوانين السرد التقليدية كما تُفلتُ من الاندراج تحت سقف الواقعية السحرية، أو الفانتازيا؛ إذ تبدو كذلك أولاً؛ ولذلك وجدتُ أنّ السبيل الأفضل لدراستها هو إدراجها تحت هذا العنوان الفسيح، ولكنّه الدقيق في الوقت نفسه، وهو «الشعرية» الذي يعطي حرية أكبر في تتبع مظاهرها، ويستجيب لواقع يفرض نفسه، وهو أنّ كاتبَها شاعر تأصّلت فيه الشعرية منذ ما يزيد على نصف قرنٍ من الإبداع والمعاناة بخصوصيته المعروفة، فكيف له أن يتخلّى عن شيء تلبّسه ولا يستطيع منه فكاكًا وإن حاول جاهدا؟

مشكلة الانتماء

تواجه القارئ وهو يطالع رواية الشاعر حسب الشيخ جعفر «ربمّا هي رقصة لا غير» مشكلة الانتماء، فأين يمكن وضع هذه الرواية التي لا تريد أن تهتمّ بسرد حدث ما، ولا تحاول أن ترسمَ خطوطًا واضحةً لشخصيّةٍ ما، حتى وإن كانت رئيسةً فيها؟ ذلك بأنّ الذي يغلب عليها ويمثّل المرتكز الأساس في إنشائها هو هذا الدفق الشعري الذي ينساب من قلم الكاتب وقلبه متجاوزاً الواقع المألوف إلى عالم تعجز حتى المخيّلة عن استيعابه أحيانًا، بل هو يجعل هذا المألوف مجرّد جسر للعبور إلى عالم اللامألوف وهذا ما يجعل انتماء الرواية مترددًا بين احتمالات تقترحها المصطلحات التي اقتربت من هذا النوع من التأليف القصصي.

وأوّل ما يطالعنا في هذا السبيل مصطلح «الفانتازيا» وما يقاربُه من عجيب، أو عجائبي؛ فقد دأب عدد من الباحثين على توجيه دراساتهم الفاحصة انطلاقا من مفهوم هذا المصطلح إلى مجموعات مختارة . من أعمال الروائيين العرب والعراقيين، ومن ذلك دراسة فاطمة بدر الموسومة بـ: «الفانتازيا والصولجان دراسة في عجائبية الرواية العربية»، وقد عقدتْ لها تمهيدًا بيّنت فيه مفهومها لمصطلح العجائبي[٢]، ولا أراها قد أصابت في ما أرادت.

وفي أماكن أخرى من بلاد العرب نجد مجموعة من الدراسات الأكاديمية في رسائل للماجستير والدكتوراه تنحو هذا المنحى أيضا مثل دراسة الباحثة سميرة بن جامع، وهي رسالة ماجستير اقتضى منهجُها عقدَ فصلٍ لبيان معنى العجائبي[٣]، لكنّه اختلط لديها بما جاوره من مصطلحات مقاربة.

وأمّا دراسة الباحثة السعودية نورة بنت إبراهيم العنزي الموسومة بـ: «العجائبي في الرواية العربية نماذج مختارة»[٤]؛ فقد فاقت أقرانَها بما قدمته من فهم عميق لطبيعة المصطلح تاريخًا ومفهومًا، وقدرةً على مناقشة معظم جوانبه، مع استخلاص مفهوم مركّز يتسع لاحتواء كثيرٍ من مظاهر الإبداع التي تستمدّ وجودَها من الخيال السردي الذي يهرب من القيود المنطقية الجافّة، وقد عرضت نماذج كثيرة اشتملت على مثل هذا الأداء في الرواية العربية والعالمية.

ينطلق معظم الباحثين في تحديد مفهوم العجائبي أو الفانتازيا من رؤية الناقد المعاصر تزفيتان تودوروف التي تعتمد على تردد القارئ بين المألوف واللا مألوف، وما يمكن أن يقع من حدث فجأةً ليس بالمستطاع تفسيره بحسب المنطق العقلي[٥] مع ظهور الشكّ في مسألة انتماء ما يقع من حدث، أهو في هذا العالم أم في عالم مغاير تماما؟[٦].

إنّ هذا التردّدَ بين عالمين يدفع بمفهوم المصطلح إلى الالتباس مع مفاهيم مصطلحات أخرى مجاورة مثل «الواقعية السحرية» التي بدأت من مجال الرسم والفن التشكيلي معتمدةً الغرائبية[٧]، ولكنّها اقترنت وعرفت بشيوع نتاج أدباء أمريكا اللاتينية فيما بعد، على أنّ الواقعيّة السحريّة نفسَها تختلط بعناصر مجاورة أيضًا، فهي يمكن أن تقتربَ من «الوعيْ الأسطوري بالعالم، ففي الوعي الأسطوري نجد العالم على الرغم من امتلائه بالأسرار فإنه مفهوم، فليس ثمة أيّ حدثٍ مفاجئ أو أيّ حدث ليس له تفسير، فبعث الموتى ومسخ الحيوانات إلى أشخاص أو نبات أو العكس أو التطابق بين الكون والمكان وأبدية اللحظة»[٨]، هذه كلها أمور مألوفة في العالم الأسطوري وإن سمّيت حديثاً بالواقعيّة السحريّة، ونجد لها أصولاً معروفة في التراث الإنساني ومنه ألف ليلة وليلة التي أفاد منها كتّاب أمريكا اللاتينية على وجه التعيين.

وتقترب كلّ من الفانتازيا والواقعية السحرية أيضا من الدادائية والسوريالية، ومن هذا ما أثبته لها من خصائص زعيمها أندريه بريتون في بيانه سنة ١٩٢٤: «البحث عن العجائبي، وشعريّة الحلم، وتمثيل اللا شعور، والكتابة الآلية، والصور الصادمة التجديدية، والتجريب الكامل من خلال اللغة ... والمونولوج الداخلي، والمشاهد الاستبطانية، والمونتاج والسرد غير المرتب ترتيبًا تعاقبيًا، واستخدام مفردات متعددة المعنى، والاستعارات الصادمة، وغير ذلك من تقنيات محدثة»[٩].

إنّنا نجد أشياء كثيرة من هذه الخصائص في رواية حسب الشيخ جعفر، ولكنّنا لا نستطيع الجزمَ بأيٍّ منها سمةً مميّزةً، فليس لأيّ مفهوم من هذه المفاهيم السيطرة المطلقة على مسار الرواية وبنائها، وعلينا ألا نتوقع استسلام حسب الشيخ لمثل هذه الافتراضات الخارجية، وهو الذي طلّق الوعي منذ زمن بعيد، وراح يترك القلم ينساب بين يديه ليسطرَ على الورق ما يجود به عقل يعمل ببعض الوعي إن لم يكن بغياب تام له؛ لذلك لا يمكن أن ندرجَ روايةَ حسب الشيخ هذه تحت أيّ مسمّى من هذه التسميات، فلا يمكننا أنْ نقولَ عنها إنّها رواية فانتازية، مع أنها لم تخلُ من الفانتازيا، ولا نقول عنها إنّها تنتمي إلى الواقعية السحريّة، مع أنها قد وسمتها في بعض مفاصلها، لذا أقترح تسميتها «رواية شعرية» اتفاقًا مع ما قاله تودوروف وهو يدرس إحدى الروايات التي حملت هذه السّمَةَ؛ ليعلِنَ عن ولادة جنس روائي جديد[١٠] له الحقّ في الوقوف بوجه الرواية التاريخية، والرواية السردية، وهي تتسم بأنّها مبنيةٌ على التأمّل وليس التجربة، وتقوم على التفكير وليس الفعل، موضوعُها جوهر العالم عن طريق الحدس والقوى الداخلية، وتمنح هويةً غامضةً للأشياء والكون[١١]، وهي بذلك تتنازل عن السمات التقليدية للرواية المبنيّة على الوعي، والمنطق في الترتيب، والتتابع، والاهتمام بالفعل، والشخصية، والزمن. إنّها نمطٌ ينطلق من ذات المؤلف وما فيها من انفعال ينزع إلى التعبير تمامًا، مثل القصيدة التي تحاصر شاعرَها لتقفزَ من صدره إلى الورق مباشرةً، عاريةً من كلّ قيد يثقلها، أو يعرقل من انسيابها.

الروائي وسيرته

تغترف الرواية الشعرية من الذات وما فيها من نزوع انفعالي، وتميل إلى التأمّل في مسار قد مضى، ومسار حاضر أو هو آت؛ لذلك هي لا تنفصل عن سيرة الروائي نفسه، وربمّا وجدنا أنفسنا أمامَ نوع من التعارض بين السيرة والفن القصصي، «فالسيرة فن لا بمقدار صلتها بالخيال وإنمّا لأنّها تقوم على خطة أو رسم أو بناء، وعلى ذلك فهي ليست من الأدب المستمد من الخيال بل هي أدب تفسيري، وهذا النوع من الأدب كالأدب الذي يُخلَق خلقًا من حيث أنّ صاحبَه معنيٌّ بغاية محدودة تهديه في

اختياره وترتيبه للحقائق»[١٢]، التي تندرج في إطار سردي لا يكاد يغادر الواقع نفسه، محرومةً من نعمة الحرية، ومن فسحة الخيال «وهي التي تضع الحد الفاصل بين القصة والسيرة ، فالقصصي حرّ في الخلق والبناء، يمكن أن يتخيل مواقف ومحاورات، وله الحق في أن يَصِفَ التيّار الداخلي في نفس الشخصيات التي يرسمها»[١٣].

لقد استطاع حسب الشيخ جعفر بتوظيفه موهبتَه الشعريّة في كتابة روائية تجاوز هذا التفاوت بين السيرة والرواية؛ فهو لا يريد أن يكتبَ سيرةً كما صنع في «رماد الدرويش» مثلاً، ولا يريد أن يستعيدَ براءة الطفولة والمكوّنات الثقافيّة التي تلقّاها في مرحلتي الصّبا وأول الشباب،كما صنع في سيرته الثانية «الريح تمحو والرمال تتذكر»، بل يريد هنا أن يمزج بين السيرة والرواية، ويضع السيرة أو أجزاء مختارة منها في خدمة الرواية، فلم تكن السيرة إلا منطلقًا مساعدًا للغاية التي بُنيت عليها الرواية، وهي رحلة البحث عن النصف الضائع؛ فالنصف الأول معلوم لديه وقد تشبّع به حتى لفَظَه، وهو المادي الدنيوي الزائل، ولكنّ النصف المفقود وهو الروحي الغائب كان مدار البحث الواسع؛ ولذلك نجد حضور السيرة متحرّرًا من الترتيب المنطقي فيمكن أن يكونَ صعودًا نحوَ مرحلة الدراسة والطلب في موسكو، أو نزولاً نحو الطفولة وأحاديث الجدّة التي كانت مصدرًا رئيسًا لإمداد مخيّلته تمامًا مثل جدّة غابريل غارسيا ماركيز الروائي الكولومبي الذي ركز وجود الواقعية السحريّة في الفن الروائي الحديث.

إننا نجد أنفسنا هنا أمام عمل أدبي يجترح لنفسه تجنيسه الخاص؛ فهو يفيد من كلّ التقنيات الخيالية التي أفاضت بها عليه الفانتازيا والواقعية السحرية والسوريالية، ويوظف السيرة في بناء رواية شعرية تمتلك نهجها الخاص الذي يؤذن بنهاية الرواية، ويبشر بميلاد السيرة الذاتية المكتوبة روائيًا، «فالروائي على كل حال، هو كاتب يملك واقعًا داخليًا حيًّا يحتاج للتعبير عنه، ويملك كذلك قصصًا مثيرة ... مسارات وتوترات مشوّقة توجه القارئ إلى رسالة معينة، وهو الكاتب الذي يتخيل نفسه يخوض تجارب الآخرين لكي يستطيع خلق شخصيات واقعية»[١٤]، لكنّه يمكن أن يتّجه إلى نفسه كذلك، مستمدًا انفعاله من ذاته الباحثة عن إجابات شافية لأسئلة قلقة، عميقة كالأسئلة الوجودية حاضرًا أو مستقبلاً، ويبقى للأسلوب حكمه في ذلك، وإن كان هذا النوع من البحث والانفعال أدّى إلى فسح المجال أمام السيل الشعري ليتدفق قويًا فيقدم نوعًا جديدًا من الرواية الشعريّة التي تركّز على مجالها الشعري، متنازلةً عن معظم منجزات الروائيين وحِيَلِهم وتقنيّاتهم، فتسطع القيمة الشعرية أولاً؛ لتكونَ الوجهَ الأبرز لهذا العمل الذي بدأ روائيا في شكله، وكان شعريًّا في سمْته.

ولا نعني بالشعرية هنا اتساع المفهوم لَيشمل نظرية الأدب، ولا ما شاع من بعض الكتابات السردية التي تستظل بظل الشعر بنيّة مسبوقة وفعل مقصود، وإنما نعني هذا الفيض الذي ينطلق من كاتب هو شاعر قبل كل شيء وبعد كل شيء، متمرّس بالكتابة الأدبية بأنواعها المختلفة لما زاد على نصف قرن أو يزيد، فالرواية، أو السيرة، والحديث في المقابلات الإعلامية هي نشاطات لا يمكنها لديه أن تتحرر من هيمنة الشعرية ولاسيّما مع شخصيّة أدبيّة وثقافيّة مثل شخصية حسب الشيخ جعفر الذي نعرفه غارقًا في الشعر لحدّ فقدان الوعي فيه، ومتسربلاً باللغة الشعرية إلى أعمق مغاراتها، وهو لا يمكنه - حتى إن حاول - أن يتحرّر من سطوة الشعريّة وهيمنتها عليه بعد هذا العمر الطويل الذي أفناه في أفنائها ودهاليزها الملتوية المعقدة، وقد لمسنا هذه المزيّة فيه في معظم نتاجه الشعري والأدبي المتنوع، فكيف إذن لرواية تنساب بين يديه انسياب الأحلام والرؤى اللذيذة أنْ تنزعَ عنه هذا الثوب الذي اكتساه منذ أوائل طفولته التي أغرقتها حكايات الجَدّة وما فيها من تحليق في أفق خيالي لا يحد؟

من هذه الرؤية ستكون وقفتنا في دراسة هذه الرواية، وهي وقفة متحررة من سطوة العقل وإملاءاته، ومن فروض المنهج الحاد بجفافه القاسي، فلابدّ لعملٍ شعري شفيف من رؤية شفيفة تقاربه وتستطيع التجاوب مع بعض نغماته الشجية بالعذوبة نفسها ما أمكننا ذلك، مع علمها المسبق أنها ستقصر في المجاراة؛ فليس اللاحق كالسابق مهما اجتهد أو أصاب.

مرتكزات رئيسة في تحقيق الشعرية

حاول حسب الشيخ - كغيره من مؤلّفي الروايات - تجاوز حدود المعقول، والتبرّؤ من تأليف هذه الرواية بنسبتها إلى شخص مجهول[١٥] تنطبق عليه مواصفات حسب في مرحلة الدراسة في الستينيات في الاتحاد السوفييتي؛ لذا كتب للرواية «توطئة» بيّن فيها طريقة وصول هذه الأوراق إليه حين أخذ دور السارد أو الروائي، وذلك عن طريق امرأة كانت جارة المؤلّف الأصلي استودعها أوراقَه هذه واختفى، ولم تشأ إهمالَها، حتى التقت بابنِ بلده لتستودعَه إيّاها، ثم رأى - بالتشاور معها- نشرَها.

لا تقدّم التوطئة مفاتيحَ مهمّة تساعد على القراءة بقدر ما تحاول إيهام القارئ بطبيعة المحتوى وتضليله عن المؤلف الأصلي، غير أننا يمكن أن نقفَ عند بعض النقاط الغامضة التي يمكن الاهتداء إلى فحواها بعد بلوغ مرحلة بعيدة من القراءة ومنها: اللقاء القدري للمؤلّف بهذه الحكايات التي سنجد أن يَدَ القدر لها بعضُ الأثر في مسيرة الحدث وشخصيّاته، ومنها التشابه، إن لم نقل التطابق بين المؤلّف الأوّل والسارد أو الراوي من حيث الصفات الجسمانية، ومن حيث الدراسة ثم العمل مترجمًا؛ فهو يقول عن المؤلف الأصلي: «هو فتى أجنبي .. أكمل تعليمه في الأقاصي الشماليّة من الكرة الأرضية، واستقرّت بـ هالنوى هناك بعد أن وجدَ عملاً مجزيًا وشقّةً مريحة. أنا لم أعرفْه، ولم ألتقِ به، ولم أسمع عنه إلاّ ما قالته بعدئذ امرأةٌ كانت جالسةً على المائدة القريبة من المائدة التي كنت أجلس عليها، ذاتَ ليلةٍ مع أصحاب لي في مطعم من المطاعم الساهرة»[١٦]، وهنا نلاحظ النفي، والتناظر بين الشخصيتين، إن لم يكن التطابق، وهذا ما تؤكده المرأة بقولها: «لم يكن من الصعب عليّ أن أعرف أنّك وجاري من موطن واحد.. إنّ لكما ملامح لا تخطؤها عين طفل..».

أمّا من الإشارات الماديّة التي يمكن أن نفيدَ منها فهي الشقّة وما فيها من رفوف الكتب، وهي كانت المكان الذي استوعب حياة الشخصية، ومنها الطرقات القريبة من المنزل، والمخزن والمطعم المجاورين وهما مداران رئيسان للأحداث أيضا.

ومن العلامات الماديّة المهمّة نجد «المنظر الأفريقي»، وهو الذي سيطالعنا كثيراً حين يلتقي السارد بامرأة أفريقيّة تعمل ممثلةً وراقصةً، وتكون مقابلةً للمرأة الصفراء وهي الآسيوية.

ومن الشخصيات التي وردت في التوطئة نجد البائعة الحسناء (التي صاحَبَها الفتى قبل الحكاية.. ولم يتطرّق إليها إلاّ مرةً واحدة في أوراقه).

يبدأ السرد من حيث انتهى الحدث مخبراً بالزمن الماضي؛ أي من لحظة انتهاء الحكاية، ولكنّ التدقيق في الأمر يُظهر أنّ الراوي يستعمل خدعةَ الإيهام بطريقة مربكة للقارئ: «انقطع الخيطُ بيني وبينَها لحظَةَ رأيتُ الغليونَ في غرفتها... خِلتُه غليونَ رئيسِها الأعجف الطويل..»[١٧]، ثم يستعمل طريقة استذكار الماضي لاستئناف رواية الحدث: «إني أتذكر أول مرّةٍ رأيتُها فيها..»، وبعد تأكيده أمر الانقطاع عنها يعودُ الغليون إلى الظهور في جوابها النافي: «إنك مخطئ يا صاحبي.. فما

أنا إلا لك.. لكَ وحدك، وأمّا الغليون الذي اتخذتَه حجّةً للفرار مني.. فهو غليوني أنا.. إنني أدخن الغليون الآن بين الآونة والأخرى»[18]؛ فالغليون - الذي سيكون له شأن في الرواية - يصبح هنا رابطًا لامتداد الحدث سواء عبر استذكاره أو عبر إعادة روايته مرة أخرى في زمن جديد ينتمي إلى الماضي، لكنّه يصدر عن الحاضر؛ فهو زمن آني مرتبط بأداء السرد نفسه، وكلّ ما يرد من سرد بعد هذه النقطة سيكون منتميًا إلى مساري الماضي والحاضر.

إنّ مجمل الشخصيات، وما تقوم به من أفعال تندرج في ما يمكن أن يكونَ تجاوزًا للواقع المألوف، أو تميل إلى التحرر من صفات الواقعية نحو صفات العجائبية، ولكن ذلك لا يحدث بصورة انقطاع فعلي واضح، وإنما يحدث بصورة التردد بين الواقعي والعجائبي؛ إذ يمكن أن تُحملَ كثير من أفعال الشخصيات على مستوى الأداء الواقعي كالحركة وممارسة الحياة الاعتيادية، ولكنّها غير منقطعة في الوقت نفسه عن الانتماء إلى عالم آخر غير العالم الواقعي هو الغريب أو اللامألوف أو العجائبي بصورة أخرى، وهذا ما ينطبق على معظم الشخصيات المشاركة في إنجاز الحدث. ولكنّه يظهر بصورة جليّة واضحة في حياة الشخصية الرئيسة التي يبحث عنها السارد وهي شخصية (زينغا) المرأة الخياليّة المتحولة في أحوال وصور شتى، يساعدها في ذلك بعض الشخصيات الأخرى، مع توظيف بعض الأدوات المادية أيضا.

تحوّلات (زينغا) من الواقع إلى تجاوز الواقع

تبدو (زينغا) في بداية الرواية أنثى دخلت في علاقة عاطفية اعتيادية مع رجل لكنّها لا تستمر طويلاً على هذا الحال؛إذ سرعان ما تبدأ بتحوّلات تنبئ عن شخصيتها المجاوزة للواقع، وقد مهّد الراوي لذلك ببعض الإشارات المنثورة في صفحات الرواية قد لا تثير انتباه القارئ المتعجّل، منها: حملُها صفة أنثى وليس امرأة، ومنها حرص النص على استبعاد أيّة علاقة جنسيّة قد يذهب إليها ذهن القارئ من نوم الاثنين في غرفةٍ واحدة، ومنها حديث السارد عن اختفائها الغامض.

إنّ هذه الإشارات الصغيرة تعزّز التصريحَ بعدم انتمائها؛ ففي توثيق حياتها الأولى: «كنت أعرف أنّ أمّها طبيبة بارعة ومديرة مستشفى.. وأنّ أباها علاّمة في الرياضيات، أمّا هي فلم تكن إلاّ لقيطةً كما أخبرتني، وجدتْها أمّها طفلةً نائمةً في سيارتها المقفلة عند سياج المستشفى، طفلةً في الخامسة لا غير.. وقد فقدتْ ذاكرتَها آنذاك فلم تكن تعرف شيئًا عن أهلها أو بيتها..ولم يكن معها أية ورقة أو وثيقة تدلّ على شيء، وكان اسمها، أو ما ظنّت الطبيبة أنّه اسمها مكتوبًا على زجاج السيارة الداخلي الخلفي بأحرف غريبة خضراء»[19].

تبدو الغرابة من الصفات الأساسية لشخصية (زينغا)؛ فهي تهذي بكلمات غريبة غير مفهومة، وهي ملحّنة بالفطرة تتغنى بأغنيتها المفضلة: أغنية الزوبعة الثلجية، التي سيتكرر ظهورها في الرواية حتى النهاية لتكون البديل الوحيد الذي يلتقي به السارد بدلاً من (زينغا) التي لا يمسك لها ظلاّ.

تتداخل (زينغا) في شخصيّات عدّة، فهي يمكن أن تكون بائعةً في المخزن، أو سكرتيرة مدير المخزن، أو حتى دمْيةً خشبيةً في واجهة المخزن، ولكنّها على أيّ حال لا تكفّ عن الحركة والانتقال والشراب، فهي تتحوّل في كلّ اتجاه وتظهر في كلّ الوجوه التي يقابلها السارد، ولكنّ السارد الذي يلهث وراء كلّ التحوّلات يعطيها في الوقت نفسه صفات الثبات فهي لا تتغير، وهي رمز الأنوثة الأبديّة، وهنا يظهر الفارق بين زينغا الأرضية، وزينغا المثالية، أي زينغا المفكرين والفلاسفة.

قالت الحدباء كمن يخاطب نفسه:

«- زينغا لا تتغير!

ورفعت قدحًا ممتلئا بالمياه المعدنية:

- زينغا نقيّة مثل صورة الماء الصافي!

ما الذي يجعلها تفصح وتغالط؟ أهو تغيير في "المشروع"؟ ألم تكن غنوصيّة، غامضةً من قبل؟ ألم تكن "محايدة"؟ أم أننا نقترب من الحافّة؟ وكنت أرى الثريّات تتوهج حينًا وتخفت حينًا آخر.

ثم أقبلت السكرتيرة! أقبلت (زينغا) في ثوب سهرة آخر ...

رفعت الخبيرة قدحها مقترحة:

- نخب الأنوثة الملائكية.

قلتُ متذكّرا:

- إنّهم ينعتونها بالأبديّة.. الأنوثة الأبدية!

- هي هكذا عند الفلاسفة والمتصوفين الأوائل كما تفضلت. أمّا أنا فلم أقصد إلّا طفولة زينغا التي لم تفتأ هالتها الزحلية طائفةً بوجهها، محيطةً به كما تحيط الحاشية بالمتون من المجلدات المبهمة!»[٢٠].

يتجلّى هذا الانهمار في التفلسف في جلسة أخرى ليتّجه أيضًا صوبَ (زينغا) التي هي الغايةُ لكلّ فكرةٍ تطرأ، أو جلسةٍ تُعقد، فمن حديث السارد معَ نفسه يستذكر شخصية (ديوتيما) معلّمة سقراط في مأدبة أفلاطون: ها هي الحدباء تشرح النظرية الديوتيمية قارئة أفكاري: «مثلما التنوّع هو السبيل إلى الجوهر الفرد. مثلما الكثرة هي الطريق المجرّب إلى الفرد الجوهري ينبغي التعدد في الحب، والتدرّج به صعودًا على سلّمه الطويل إلى الكوّةِ الليلكية الزاهرة مثل كوكب الصباح، اعتبارًا من الدرجة الجسديّة من السلّم، إلى الدرجة الروحيّة أعني العمليّة فإلى الدرجة المعرفيّة أي العلميّة، وصولاً إلى الجمال الليلكي المطلق أعني الجميلَ في ذاته حيث تتألّق العينان الذهبيتان، عينا زينغا!»[٢١].

فالعينان الذهبيتان، أو الشعلتان الذهبيتان هما الصفة المميزة الوحيدة لـ (زينغا) التي تظلّ ثابتةً على مسار الرواية على الرغم من تحوّل صفاتِها الأخرى؛ ولذلك اقترنتا بهذا التأمّل الفلسفي فهما رمز لذلك الإشعاع العُلْوي أو الروحي الذي يتوق إليها الفلاسفة والمتصوفون ومن سار مسارهم، ولذلك نجد أنّ السارد يحاول أن يعمّقَ الفكرةَ الفلسفيّة بإيجاد النقيض؛ فهو يضع امرأةً يسمّيها (الغولة) بمواجهة (زينغا)، ومنها ينطلق في تقليب فكرة القبح والجمال: «السراب في القنينة والمرأة معًا. أين أسهر الليلة، ومع مَن؟ أنا حرّ غير أنّ الغولة حرّة هي أيضًا في تفضيلها أيّ مطعم أسهر فيه! يقول الذئب هيسه: القبح والجمال، الظلمة والنور، الإثم والقداسة. نقائض سريعًا ما تندمج إحداها بالثانية.. ولم يكن أرقى ما قيل فنيًا وفكريًا وهو نادر جدا! إلّا تعبيراً عن هذه الثنائية .. غير أنني أعترض متذكرًا ديستوفيسكي المهووس بالمزج بين الضدين أيضًا، فإذا كانت البيرة هي الظلمة مثلا والماء هو النور .. فما الذي ينتج عن مزجهما غير إضاعة المتعة والمال؟ غير عكّازة لا تنفع أحدا؟ أنا أعرف جيّدًا مقاصد الذئب الهرم الإصلاحية التي هبطت عليه في لحظة نوبة مريبة. إنّه يدعو إلى غربلة عقيدة الخطأ والصواب فتصبح الغاية القصوى هي بلوغ الاستقامة والطاعة وعندئذ تدرك، كما يزعم، أنّ التسعة والتسعين صِالحًا أدنى درجةً في عين الخالق، من خاطئ واحد لحظةَ توبته! الذئب والحملان! لماذا ترتفع بالذئب توبتُه المتأخرة فيعلو فوقَ الخراف الوادعة؟»[٢٢].

لا يكاد يفترق هذا التأمل الفلسفي الجاف عن الأنثى (زينغا) فهي ترمز في بعض جهاتها إلى هذه الحياة النقية المنتزعة من رحلة ذنب طويلة باتجاه توبة متأخرة، ولكنّ الشكّ في غياب العدالة ينسف هذا الأمل الرجراج، وحينَها يبقى الباب مفتوحًا

أمام التأويل؛ إذ تنتهي الرواية عند لحظة بدايتها، عند أغنية الزوبعة الثلجية التي لحنتها (زينغا) لتظهرَ بديلاً عنها، أو بعضًا منها في الختام.

تحوّلات السارد

تبدو تحولات السارد إيهامية تجري في الذهن أكثر من إمكان إدراجها في أيّ مستوى واقعي، وهي تبدأ من العلاقة الخيالية بين السارد والصورة المعلقة في شقّته، صورة (زينغا) ذات العينين الذهبيتين المشتعلتين، (زينغا) هي التي تغادر إطارها لتنجزَ فعلاً سرديًا ما، ثم تعود إلى ما كانت عليه عند انتهاء المهمة.

لكنّ حركةَ السارد أوسع من هذا بكثير وإن كانت على ارتباط شبه دائم بهذه العشيقة السحرية المتحوّلة التي تمثّل الفاعل المؤثّر في حركات السارد السحريّة أيضًا، وهي حركات منها ما يكون جزئيًا صغيراً كأنّها تهويمات الظهيرة، ومنها ما يستغرق وقتًا وانتقالاً في المكان كما هو الحال في رحلته من مكان إقامته إلى «تالين» عاصمة أستونيا. حيث تقيم (زينغا) مع زوجها الشاعر الأستوني الذي يكبرها سنًّا: «أفقتُ! في غرفة غير غرفةِ نومي، هي غرفة فندق كما بدتْ لي. جواز سفري من طرح على الطاولة الصغيرة عن قرب، ورحتُ أتصفّحه: هو جواز سفري الأخضر بعينه، وآخر تأشيرةٍ فيه تنبئ أنني في تالين، وأنني قدمت إليها بالطائرة! قمتُ أتفقّد الغرفةَ الرحيبة المطليّة بلون الذهب هي غرفة فندق دونما ريب، أزحتُ الستائر جانبًا وأطللت على المدينة والنهار الغائم، متى وصلت؟ لا أدري ربمّا قبل ساعات ما دمتُ ناهضًا توًّا من نومي المريح!»[٢٣].

تنتهي رحلة السارد القصيرة هذه بالعودة إلى غرفته مطلاً من النافذة نفسها التي كانت منطلق الرحلة، وهذا أمر متوقع إذ لابد من وضع نهاية للرحلة، لكنّ هذه النهاية ليست استجابةً منطقيّة لنظام الأشياء حسب، بل سعيًا إلى الدخول في رحلة جديدة أكثرَ إيغالاً في الخيال، وهذا ما يبدو واضحًا في رحلة تنطلق من رفوف مكتبة تضمّ الكتبَ والمخطوطات العتيقة تشرف عليها امرأة خبيرة في الأربعين أو الخمسين، ولا تكاد تغيب (زينغا) أيضًا عن التأثير فيها:

«انفتح أحد الرفوف عن سلّم أبيض.. انحدر بنا قليلاً، كما ينحدر السلّم الكهربائي إلى الضباب السفلي الأخضر! إلى ضباب لن تصلَ العين من خلاله إلى شيء غير خضرته السرابيّة الكثيفة. أخرجتْ (زينغا) من حقيبتها غليونَها المفضّض.. كان موقدًا بناره السرّية الداخلية كما يبدو.. قرّبته من فمها، دونما تعجّل، آخذةً منه أنفاسًا قصيرة، مقتربةً مني، متمايلةً كالثملة وكأنّما أسكرها الدخان أو أصابها الدوار ، خفتُ أن تسقط، وقد رأيتها أشدّ ترنّحا، فمددتُ إليها كلتا يديّ إنمّا هي لا تُلمس، لا يمُسَك بها! هي كالفراغ وكالهواء، وهي في ثوب آخر غير ثوبها الذي دخلتْ به، في ثوب لا أكاد أميز لونَه.. عاريةَ الذراعين، منكشفةَ النحرِ والكتفين، وجهها وشعرها غير واضحين، أمّا عيناها الذهبيتان فتبدوان في وضوح، وتشعّان بين آن وآن عن رؤى وأطياف لا أعرف كنهَها.. غير أنّها جميلة جمالاً فائقًا غريبا!»[٢٤].

تستمرّ رحلة السارد مع (زينغا) التي تتداخل مع بطلات أعمال مسرحية أو فنيّة مشهورة مثل «الملك لير»، و«شهرزاد» لـ توفيق الحكيم، و«حوريّة البحر» لـ إبسن، و«أوفيليا»، و«فيدرا» لتتداخلَ كلّها في امرأة واحدة هي هذه (زينغا) العجيبة الغريبة، ومن الواضح أنّ السارد يستثمر هذه الرحلة للإيغال في بيان صفات (زينغا) السحريّة وتحوّلاتها المرئية واللا مرئية، ولكنها تبقى إلى النهاية طيفًا هاربًا لا يمكن الإمساك به.

يعود السارد إلى استعمال «النافذة»، وهي رمز الرؤية والرؤية لديه وسيلةً مفضّلة في بناء رحلة خياليّة طويلة، تمتد به إلى مرابع الطفولة والصّبا عبر نوع من

التماهي بين الرؤية البصرية، والرؤية الخيالية، ففي نهاية الفصل الخامس نجد السارد يتطلع من نافذة المكتبة: «أبصرتُ صبيًا راكبًا أتانًا طيّعةً ذلولا، أوقفها برهةً ناظرًا إليّ هو الآخر وانطلق بها مرحًا سالكًا طريقًا أو منعطفًا لا يبدو لي خلفَ الحائط الجانبي من المكتبة»[٢٥].

يحدث التحوّل من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلّم ليستأنفَ به رحلةً تستغرق الفصلَ السادس من الرواية:

«الحمارة تعدو خببًا حاملةً إيّاي، غيرَ مرهقة بصبيّ في مثل وزني، بين التلّ والآخر أرى السهولَ الرمليّة منبسطةً مترامية.. متموّجةً أحيانًا، لن تعوي بنات آوى إلّا مع الهزيع الأول من الليل... استقبلتني امرأة شابّة لوّحت الشمس بياضَ وجهها تلويحًا خفيفا، قبّلتني وأدخلتني الخيمةَ الكبيرة، أحاط بي الأخوال والخالات، وفرشوا الأبسطةَ الملوّنة وألقوا الوسائد، أقبلوا بالتمر واللبن والأسئلة، وأنا أبحث بعينيّ القلقتين عن جدّتي.. وكنت أشمّ رائحةَ القهوة والمسْك الفائح وألَمحُ الأساورَ والقلائد المتلامعة، وأنا أبحث عن وجه جدّتي.. أخيرًا أقبلتْ إليّ.. أو جاءوا بها إليّ غير متوكئة إلّا على عصاها. وقد ازداد ظهرها انحناءً .. أمّا وجهها فلم يزد تغضنًا أو تجاعيد. أقبلتْ ومسْبحتُها الطويلة البيضاء في يَدِها، وروائحتها القديمةِ، رائحة الجدّات تفوحُ من حولها محببةً، مذكّرةً برائحة الحقول المحصودة والبيادر الليلية! قبّلتني وضمّتني إليها واضعةً يدَها على رأسي، قارئةً تعاويذها. وكانت المرأة الشابة البيضاء الملوّحة بالشمس قليلًا تجيء بالعشاء وبالمنشفة والماء، تخرج من الخيمة أو تدخلها غاديةً رائحة، ولم تكفّ عن الحركة ولا تجلس إلينا إلّا بعد العشاء والشاي»[٢٦].

لا يكتفي الساردُ برحلته الطويلة هذه نحوَ الطفولة والصّبا، وإنّما يعود إلى استعمال النافذة أيضًا في بناء رحلة جديدة ذهنية أيضًا، فينطلق من نافذة المكتبة التي وقف ينتظر فيها برهةً لكنّ ذهنَه يختلق رحلةً طويلةً تمتد على سبع صفحات تتضمن أحداثًا متفرقةً ويلتقي بأشخاص مختلفين، مستغرقةً يومين أو ثلاثة[٢٧].

أدوات الشعريّة

استعمل حسب الشيخ جعفر في روايتِه هذه مجموعةً من الأدوات الشعريّة التي استطاع بها إغناء الفكرة الرئيسة وتعميقها في ذهن المتلقي بأساليب خفيّة لا تظهر للمتلقي واضحةً مباشرة ولكنّها تؤدي فعلَها المقصود وتحقق الغايةَ المطلوبة، ومن هذه الأدوات نذكر:

١- التماهي: استعمل حسب مبدأ التماهي ليساعدَه في إنجاز سمة التحوّل التي فرضها على شخصياته، ونعني بالتماهي امتزاج شخصيةٍ بأخرى، أو عنصر سردي بآخر حدَّ الاندماج إلى الدرجة التي تصبح فيها الشخصيتان شخصية واحدة لكنّها مترددة بين الشخصيتين، وهذا ما نجده ينطبق على الشخصيات الرئيسة مثل (زينغا) التي ظهرت في صوَر مختلفة؛ لأنّ التحوّل من صفاتها الأصلية، وكذلك (دنيا) الشخصية المساعدة لـ(زينغا)[٢٨].

نجد أنّ (زينغا) قد تماهت مع الدمية الخشبية في معرض المخزن، ولكنّها تتماهى أيضًا مع سكرتيرة مدير المخزن بعد ذلك.

أمّا (دنيا) التي هي شخصيةُ عاملة في مصنع، فنجدها تتماهى مع (دنيا) ابنة خالة السارد في قريته التي هاجر منها، وسيُظهر التحليل لاحقًا مزيدًا من أفعال التماهي في الروايةَ.

٢- **تحريك العناصر الماديّة الجامدة:** نجد أنّ السارد في هذه الرواية لم يقتصر على إسباغ حركة سحريّة على الشخصيات الإنسانية المشاركة، وإنّما امتدت الحركة إلى العناصر الماديّة الجامدة وهي حركة تتجاوز المألوف إلى غيره، وهي بذلك تكتسب صفتها الشعرية الواضحة، ومن ذلك:

• **الغليون:** هو أداة معروفة للتدخين، لكنّه يظهر

في الرواية وقد اكتسب طابعًا سحريًا جعله قادرًا على التلويح بمصائر الشخصيات أو التحكّم بها أحيانًا، بل هو العلامة المادية الأولى التي نقابلها في الرواية، وقد كان السبب الرئيس لانقطاع خيط العلاقة بين (زينغا) والسارد عندما شاهده مطروحًا على مائدتها:

«ثم أوقدتْ غليونَها المفضّض، وأخذت تدخّن، وسألتُها معابثًا: متى حصلتِ على هذا الغليون الغريب بنقوشه وتفضضه؟ فأجابتني هازّة كتفيها:

- اشتريته.

- ومن أين اشتريته؟

- كنت مارّة أشمّ الروائح الطيبة وغير الطيبة تفوح بها الأعشاب وقد امتلأت بها سلال النسوة البائعات.. فاقتربَتْ مني فجأةً امرأةٌ شيخة عارضةً عليّ هذا الغليون بثمنٍ بخسٍ فاشتريته.

غيرَ أنّ الدخان يتشكل ملءَ عينيّ المخمورتين أشكالا لا يتشكّلها دخان المدخّنين عادة، كنتُ أرى خطوطًا تتفرّق وتتجمع دوائر تتداخل، فتبدو كالوجوه الغامضة المبهجة آخذةً ألوانًا صفرًا وخضرا .. وهي تدور من فوقنا متمايلةً كالراقصة النشوى..»[٢٩].

لقد قصر حسب الفعلَ السحريَ للغليون على ارتباطه بـ(زينغا) وحدَها؛ ولذلك حين يجرّب هو أن يدخّنَ بالغليون نفسه فإنّه يفقد صفته السحرية، ولا يعدو أن يكونَ إلاّ خشبةً كباقي الخشب ولكنّه يستجيب لانفعالات (زينغا)، ويغضب لغضبها: «ولم يبرح الغليون المفضّض بنقوشه الغريبة منطرحًا وديعًا غير عابئ بشيء، أخرجت علبة سجائر تفضّلها على غيرها سائلاً إيّاها أن لا تقرّب الغليونَ فيثير صداعَها بتبوغه القويّة.

من يدري أية أخيلة يخبّئ من فوّهته وعنقه الناحل الطويل، لن أسألَها شيئًا عن اختفاء الصورة أو ما توهمتُه أنا اختفاءً.. لن أزعجَها بأفكاري الغريبة وشطحاتي.. طفق الغليون يتحركُ منعطفًا برأسه ناحيتي منذرًا إيّاي كما يبدو فأمسكت به وكان وادعًا باردًا كأية خشبة.

-أتريد أن تدخّن به؟

- كلاّ إنّما أخذته هكذا تبركًا به!

-أهو تعويذة؟

- لا أظن هو غليون طريف لا غير»[٣٠].

وعلينا أن نتذكّرَ أنّ الغليون مرتبط بالجدّة، وهو ما يتيح لها التماهي مع المرأة البائعة التي وهبت الغليون إلى (زينغا) في السوق.

• **الخاتم**: إذا كان الغليون من الأدوات الحديثة المستعملة في صناعة الغريب والعجائبي؛ فإن الخاتمَ من الأدوات التقليدية المعروفة في هذه الصناعة، ولنا في التاريخ الشعبي والأسطوري خيرُ معين على تصديق هذه الحقيقة.

يظهر الخاتم لأوّل مرة في رواية «ربمّا هي رقصةٌ لا غير» في موقف حرج لينقذَ السارد منه، ففي أوّل لقاء بدنيا، وإذ تصاب بالدوار بتأثير (زينغا)، يجد السارد الخاتم مطروحًا على الطاولة، ليكون سببًا في شفاء المرأة من ذلك الدوار، ولمّا كان السارد لا يستطيع البوح بالطريقة السحريّة التي جاء بها الخاتم إلى الطاولة فإنّه مضطر إلى التسويغ الذي يبدو في ظاهره اعتذارًا كاذبًا، لكنّه يتصل من جانب آخر، أو يمهّد للاتصال بالطفولة حيث الجدّة ودنيا والخاتم:

«وسمعت النادلة:

- إنّ لديك خاتما رائعا.

فرأيت قرب قدحي خاتماً ذهبيّا بديعًا، يلتمّ أعلاه على فصٍّ أزرق برّاق لا أدري أيّ حجر كريم هو!... رفعتُ الخاتم تعجّبًا به ناظرًا إلى دنّيا وقد ذهب عنها دوارها واضطرابها، فهي تبتسم لي معتذرة عن إزعاجها إيّاي كما تقول فمددت إليها يدي بالخاتم الرائع فرحًا قائلا:

- هو هديّة منّي إليك، لم أزلْ محتفظًا به منذ زمن بعيد، منذ طفولتي تقريبا.. هو هديّة من جدّتي وأنا أهديك إيّاه.. خذيه من فضلك وضَعيه حول أصبعكَ الآن، بدا لي إنّه ملائم تمامًا لك.. فجرّبيه»[٣١]

إنّ الطريقة التي وصل بها الخاتم إلى السارد هي طريقة سحريّة لم يجد لها تفسيراً، لذلك يقتصر على تتابع الأسئلة على الرغم من اعتذاره الكاذب، أو التسويغي في أحسن حال:

«وكنت أقول لنفسي: من أينَ جاء هذا الخاتم؟ ومن أتى به؟ كان شرشف المائدة غيرَ مستعمل قبلَ حضورنا.. فقد جيء به نظيفًا، مكويًّا مع أول الليل، ولم يجلسْ أحدٌ قبلنا الليلة إلى المائدة فيتركه بدون أن ينتبه له، فمن أين جاء؟ وكنت أرفع قدحي بين الحين والآخر فلم ألاحظه.

وقد اختفت (زينغا) حالما وجدناه، هل هي التي وضعته بين يدي؟ ولماذا؟ أم تريد إبعاد دنيا عنّي مثلما أبعدتْ صبيّة المطعم؟»(٣٢).

يظهر الخاتم في حلم (زينغا)، ولكن تتضح صورته ووظيفته عندما يصبح مقابلاً ماديّا لعنصر ماديّ سابق هو الغليون، الذي يمثل لدى السارد قوة طاردة له عن (زينغا)، وهنا يأتي الخاتم ليكون القوّة الجاذبة له:

«يبدو لي أنهما قوتان متعادلتان تقريبا.. قوة إبعادها عنّي وقوة إلحاحها عليّ.. قوّتُها الخفيّة وقوّة الشيخ أم هما قوتا الغليون والخاتم؟ وأين هو الغليون الآن؟ أهو معها: لن تتركه ما دام يحلو لها التدخين من وقت إلى آخر، وربما لم يكن إلاّ لعبةً تتلهّى بأخيلتها المجنّحة السابحة في الهواء، لكنْ من يدري أية قوّة كامنة فيه؟»(٣٣).

يستمر حضور الخاتم عنصرًا مقابلاً للغليون، في فصول الرواية، ويكتسب صفة التحوّل، والتحويل أيضًا؛إذ يمكن أن نجدَه في أصبع الدمية الخشبية، أو يظهر على حين غرّة في رواية عابرة تسلّى بها السارد أو في أماكن أخرى، لكنّه في الأحوال كلها لا يتخلّى عن وظيفته الرمزيّة المعززة بانتمائه إلى الشيخ، أو إلى الجدّة، وارتباط ذلك بزمن الطفولة.

لم يقتصر حسب على توظيف الغليون والخاتم عنصرين ماديين وحسْب، وإنما انفتح على أدواتٍ أخرى منها: الثوب الشبحي الأسود الذي يتجوّل في أماكن مختلفة، وتمثال الفارس النحاسي الذي يتكلم، فضلاً عن المانيكان أو الدمية الخشبية التي كانت مدار تحوّلات كثيرة تتماهى كثيراً مع (زينغا) المتحوّلة، والعكّاز الخشبي الذي يستعمله الشيخ ذو الحاجبين الأبيضين.

الصراع بين المتضادات

استعمل حسب في روايته مبدأ الصراع بين المتضادات بدلاً من الصراع المباشر بين شخصيات واضحة؛ وذلك تعميقا للبنية الذهنية التي كانت عماد الرواية، وتعبيراً تمثيليّا للصراع النفسي الذي يهيمن على السارد المنقسم بين المادة والمثال، ويمكن أن نجد أبرزَ نمط من الصراع بين المتضادات في:

١- **الفراشة والوطواط:** الفراشة رمز للرشاقة والخفّة والجمال، وهي معروفة برقصتها التي يمكن أن تحيلَنا إلى عنوان الرواية الذي يحمل كلمة "رقصة"، والفراشة من جهة أخرى هي رمز للروح المرفرفة في بعض الأساطير، مثلما هي رمز للقصيدة التي يطاردها الشاعر من دون جدوى، هذه المعاني وغيرها مما استقر في ذهن حسب، ربمّا هي التي قادته إلى استعمال الفراشة وصفًا لـ(زينغا)، أو مقابلاً لها أحيانًا، مقابلاً تمثيليّا، كما هو الحال في الموقف الذي جمع (زينغا) مع الفراشة في مكان واحد:

«أخذتُ أتأمّل وجهَها الطفولي بشفتها السُفلى الممطوطة.. وأجفانها الطويلة المسبلة وهي نائمة، مستغرقةً في النوم، ولم أبرح متأمّلاً وجهها... والريح تحفّ حفيفًا خافتًا في أشجار الحديقة العالية العتيقة والليل يرذّ..«من أين جاءت هذه الفراشة البيضاء؟» لقد دخلتْ من الكوّة المنفتحة بالطبع. فمن أين تجيء إلاّ منها؟ الفراشة تحوم مبتعدة، مقتربة منّي وأنا أتطلع إليها مبتهجًا قائلاً لنفسي: «هي منحة تبعث بها الحديقة الفائحة تحت نافذتي تقريبا..

منحة خفيفة كأنفاسها الناعمة المنبعثة إليّ من الرياح الطيبة، فجأةً وجدتني ناهضًا عن المقعد، ناسيًا عجزي عن القيام، متجهًا إلى المطبخ لأدخّنَ هناك.. بعيدًا عن إقلاق (زينغا) النائمة والفراشة الحائمة»(٣٤)، ولو شئنا التعمّق في التحليل فعلينا أن نتوقف عند هذا التقابل بين (زينغا) والفراشة، وعند التقابل الوصفي بين: (زينغا) النائمة والفراشة الحائمة، وأن نربط بين الحديقة الفائحة ذات الروائح الطيبة، وبين وصف (زينغا) بأنها عصفورة الجنة والنار، الذي جعله السارد تصويبًا لوصف المرأة (زينغا) بأنّها: عصفورة النار!

إنّ مجرد حضور (دنيا)، عبر اتصال تليفوني، كفيلٌ بقلب المعادلة؛ إذ يؤدّي ذلك الاتصال إلى اختفاء (زينغا) والفراشة معًا في لحظة واحدة، وهذا دليل الترابط القوي بينهما.

وقد ترسل (زينغا) الفراشة لتنوب عنها، وهذا ما يظهر في رسالة ترسلها:

«كانت الرسالة خاليةً من أيّ حرف تمامًا، لم تكن إلّا فراشةً ورقيّة بيضاء.. انفلتت من بين يديّ طائرة وخرجت من النافذة المفتوحة، تابعتها بعيني وهي تبتعد تحت أضواء الطريق والحديقة أو رأيتها ترتفع عاليًا في الرياح الهابة وتختفي بعيدًا.. كما تختفي طيارة الطفل اللاهي في منفرج بين البيوت، وقد انقطع بها الخيط الناحل المديد، فانطلقت تحملها الريح العالية فوق السطوح.. بعيدًا إلى حيث لا تصل عيناه الباحثتان عنها بين الحمائم الحائمة، فيقف يائسًا، مدحورًا ولا شيء في عينيه إلّا البكرة وبقيّة الخيط الخاذل.. وأمّا أنا فلا خيطَ يتدلّى من يدي، ولا بكرة أطبق أصابعي الخائبة عليها»(٣٥).

لم يكن هذا الانذياح الذهني نحو ملاعب الطفولة منقطعًا عن الفراشة؛ فهي في بعض دلالتها الرمزية لا تخلو من حمل معنى الطفولة أيضًا، الطفولة التي لا تخلو من مطاردة الفراشة أو ما أشبهها، فالترابط الذي قد يبدو بعيدًا هو موجود في مناطق دفينة من الروح التي لا تبرحه(٣٦)، مع وجوب الانتباه إلى حضور «الخيط» الذي كان انقطاعه في أول صفحة من الرواية انطلاقا لاستعادة الأحداث كلّها، وإعادة سردها من جديد، وهو هنا يمثل مفتاحًا لإعادة سرد ماضي الطفولة مرة أخرى؛ فهو يحمل دلالة مهمة ولم يكن ذكره عرضيًّا عابرًا.

كان من الصفات التي خصّ بها المؤلّف الفراشةَ صفتان واضحتان هما: البياض والحركة؛ فقد اختار أن تكون فراشته بيضاء، وأن تكون ذات حركة واسعة، وفي هذا تعزيز لدلالتها الرمزية التي سنجد ما يقابلها مناقضًا من حيث اللون «السواد» ومن حيث الثبات على وضع واحد في مكان واحد، وذلك هو (الوطواط).

يمهد السارد للتقابل اللوني بترديد حركة الرداء الأسود الذي يضطر إلى مراقصته أحيانًا، وظهور فراشة ذات لون أسود لا تبتعد عن ارتباط بذلك الرداء:

«شيء واحد أثار تساؤلي وحيرتي: على مكتبي وفوق الترجمة المنجزة فإن فاتتني رؤيته اليوم فلن تفوتني غدا، ظرف كتب عليه اسمي وعنواني، فتحته فوجدت به ورقة سوداء خُطّ عليها بالحبر الأبيض: كنت تنتظر فراشة بيضاء.. آسفة الفراشة السوداء تطير تحت الثلوج أيضًا لم يكن هذا هو كل شيء بالطبع، ها هو الرداء الأسود جالس أمامي على المقعد كما تجلس السيدة في حدادها»(٣٧).

لكن الرمز الأكثر ثراءً في اللون الأسود هو ذلك الذي نجده في «الوطواط»، الذي تعلّق في سقف غرفة النوم عندما كانت (دنيا) في تلك الغرفة، فيدور حوار طويل بين السارد، وذلك الوطواط الذي يصفه بأنه شيطان إيفان من أحد فصول رواية «الأخوة كرامازوف»، وهو حوار يستغرق بضع صفحات من الفصل الحادي عشر:

«طيلة الليل كان عالقًا بنتوء برز فجأةً في السقف ووجهه الواضح إليّ، ولعلّه كان في الشقّة طيلة

الوقت، أنا لا أدري، يبيض أو يلد ويأكل بيوضه أو فراخه، ليس هو منهم، ما دامت (دنيا) نائمة في الغرفة، ما دامت (دنيا) في الشقة فهو ليس منهم، ربّما جاء إلى الشقة وعشّش فيها قبل أن أسكنها، أو هو حلّ مقصورته ساعة حلولي الشقة، متنقلا معي فوق قبعتي أو في جيب معطفي، أنا لم أره ولم أشعر به إلّا هذه الليلة، ولست متطيرًا منه تطيّر بايرون من الخفّاش والثوب الأسود: دنيا نائمة.. لا تدري ولا يخطر لها ببال»[٣٨].

إنّ حوارًا طويلاً ينعقد بين السارد والوطواط لا يخلو من تنازع وتناصح، ولكنّ الأمر ينقضي حين تستيقظ (دنيا) من نومها، ومن حوارها مع السارد يتبين أنّه كان في حلم كأنّه كابوس، يقابله حلم (دنيا) وهي تتزلّج على الثلج كأنّها نورس أبيض! وهذا يعني أنّ كل ما دار من حوار، ومن وجود للوطواط إنّما كان ينتجه تخيّل محض، وأنّ كل ذلك قد جرى في ذهن الشخصيّة أيضًا مثل بقية الأحداث التي سبقت.

٢- التنازع بين (زينغا) (ودنيا): قدم حسب في روايته شخصيتين أنثويتين هما (زينغا) و(دنيا) في مسارين متقاربين، إلا أنّهما يُظهران نوعًا من التنازع ينبع عن اختلافهما الجذري؛ فقد اختار اسم (دنيا) للشخصية الأنثوية التي يرتبط معها بعلاقة وثيقة وهي عاملة في مصنع تعمل مع جمع من النساء.

لم يخلُ اللقاء الأول للسارد بـ (دنيا) من تدخل (زينغا)؛ فهي التي أصابت (دنيا) بدوار أفقدها تركيزها، وهي التي رفعت عنها ذلك الدوار بوضع الخاتم على الطاولة، لكنّ (زينغا) لا تغار إلّا من (دنيا) وهي لم تفعل ذلك مع فتاتين أخريين اتصل بهما السارد، و(زينغا) تحضر بصورة ما في كلّ لقاء يجمع بين دنيا والسارد، متدخلةً، منغّصةً أحيانًا، ولكنّ هذا الأمر لا يحدث إلّا في ذهن السارد نفسه؛ ففي الشقّة مثلاً نجد حضور (زينغا) يأتي عبر صورتها المعلّقة في الغرفة، تترصد وتؤثر: «فلماذا تلحّ عليّ العينان الذهبيتان وأنا مع (دنيا) تحت سقف واحد؟ لماذا أفكّر بالوجه الطفولي والشفة الممطوطة و(دنيا) ملء عيني؟ ألم تكن (زينغا) بعيدةً عنّي تقريبًا كلّ مرة كنت فيها مع (دنيا) من قبل؟ ألم أرَ جدّتي في المترو رؤية واضحة؟»[٣٩].

إن حضور الجدّة هنا يحيل مرة أخرى إلى مرابع الطفولة والصبا؛ فهناك يلتقي بـ (دنيا) التي هي ابنة خالته ليحدث التماهي بين شخصيتين كلاهما تحمل الاسم نفسه:

«- من أنتِ؟

- أنا دنيا.

- دنيا؟

- ابنة خالتك ألم تعرفني؟

- وكيف لا أعرفك؟

- فلماذا، إذن، تنظر مستغربا إليّ؟

- ازددتِ جمالاً يا دنيا!»[٤٠].

يجري هذا اللقاء الوهمي في واحدة من تهويمات السارد وهو ينظر في المكتبة من النافذة، ولكنّه لقاء لا يسلَم من حضور مؤثر لـ (زينغا) على بعد المسافة الزمانية والمكانية:

«فجأةً انتبهت إلى أنني أمسك بيد ابنة خالتي كما يمسك الرجل بيد امرأة يعشقها. ألم أعد إلى جدتي صبيًّا؟ هل هي (زينغا) تعبث بي؟ لقد كنت قبل لحظات في غرفة الخبيرة منتظرًا عودتها.. فأين هو الكتاب؟ كنتُ ممسكًا به قبل لحظات فأين هو الآن؟ أجل! أنا في خيمة جدّتي دونما ريب! وملء عينيّ العاشقتين عينا (دنيا) ابنة خالتي! إنّما كيف وصلتُ إلى هنا في لحظة واحدة؟ ألم أصل مع أول الليل راكبًا أتانا؟ من النافذة إلى الخيمة؟ ترى من طوّح بي إلى هنا؟ أهي (زينغا) عابثة بي؟ ولماذا توصلني (زينغا)إلى جدّتي صاحبة الخاتم الأزرق؟»[٤١]، والجدّة هنا عبر خاتمها السحري الأزرق تعلم كل شيء عن (دنيا) وعن (زينغا)، كما هي (زينغا) تعلم كل شيء عن (دنيا) وعن السارد أيضا.

حين نخرج من العوالم السحرية التي صنعها

السارد في رحلته إلى موطن الطفولة، ونعود إلى العوالم الواقعية، نجد أن كل ذلك قد استغرق أربع دقائق فقط من عمر الزمن الواقعي، هي الدقائق التي استغرقتها الخبيرة القديمة في المكتبة، وكان فيها السارد منتظرًا إيّاها عند النافذة.

تُظهر العلاقة بين (دنيا) و(زينغا) أحيانًا نوعًا من التداخل الذي يصعب فكّ اشتباكه، لكنّ كلًّا منهما تظلّ محتفظةً بالسمات الأساسية المميّزة لها، ومن علامات ذلك التداخل المتشابك ما نجده في انسياب حوار السارد من خطاب (زينغا) إلى خطاب (دنيا) مباشرة ومن دون فاصل، فهو يوجّه كلامه إلى (دنيا) - دنيا الطفولة - متصلاً بحواره مع (زينغا):

«- لا تضربي حماري الصغير يا دنيا.

- أنا لم أضربه. بل حثثته على السير.

- سأقول لجدّتي فتضربك.

- إنها جدّتي أيضًا ولن تضربني»[٤٢].

إنّ حضور الجدّة يكشف مرة أخرى، مع حضور بيئة الطفولة عن عناصر مشاركة في الرواية ذات تمثيلات واضحة مثل: الغولة، البومة، الأميرة، وهي ذات منابت سحرية أصيلة:

«- هل تريد رؤية الأميرة؟

- وأريد رؤية البومة أيضا!

- من يشاهد الأميرة لن يرى البومة.. ومن يشاهد البومة لن يرى الأميرة . للأميرة ضفائر ذهبية طويلة .. ترمي بها عليك فلن تقدر على الخروج من بين طياتها والتفافها حولك. وللبومة عينها.. تسحرك بنارها وتأخذك إلى جنّة البوم»[٤٣].

إشارات دالة

نثرَ حسب الشيخ في روايته مجموعةً من الإشارات الصغيرة ذات الدلالة في توجيه المعنى صوب البحث الذي يقتصر على ذاته، ولا يتوقع منه أن ينتهي إلى نتيجة منتظرة؛ فالسارد على مدى صفحات الرواية هو في رحلة بحث عن شيء ما لم يصفه ولم يصرح به، نصف غير ملموس ولا محسوس، لا يمكن الإمساك به، أيمكن أن يكون النصف الضائع من النفس الإنسانية؟ التي على الرغم من أنها أرغمت على أن تعيش في حياة مادية واقعية، فإنها تظل في توق وشوق إلى التقاء حياتها المغيبة في نصفها الآخر المفقود الذي فصلت عنه بقوة قاهرة، لكنها منجذبة إليه باشتياق من أجل اللحاق بذلك الشطر الذي غادرته، كما يرى الفلاسفة من أفلاطون وابن سينا إلى جان بول سارتر.

لقد جرب السارد الالتصاق بنماذج حياتية مختلفة، كما هو شأن بقية البشر، لكن (زينغا) ظلت هي الغاية الأسمى التي يسعى إليها، وظلت (زينغا) في الوقت نفسه تبث سحر وجودها المفقود في لحظات الحياة التي عاش فيها، وهي متفلّتة من الوصف، أو الثبات على صورة واحدة على الرغم من حضورها الفعلي أحيانًا، فهي متحوّلة فيشتى الأوضاع والصور: يمكن أن تكون الزهرة والفراشة معًا، ويمكن أن تكون بائعةً في مخزن، وسكرتيرةً لمدير ذلك المخزن، يمكن أن تظهر وتختفي لتتدخل في حياة السارد، ويمكن أن تغادر إطار صورتها المعلّقة في غرفته لتذهب إلى «تالين» أو إلى المطبخ لتشاركه في إعداد القهوة، فتشرب وتدخّن معه.. يكفيه من عينيها الذهبيتين حركة واحدة لتغيّر مسارَ حياته في لحظة واحدة.

ليست لـ(زينغا) صفات جسدية محددة كما لأية شخصية روائية، إنّها صفات زئبقية متغيرة لا تستقر على حال، لا يظهر منها على وجه الثبات سوى عينيها الذهبيتين وكأنهما شعلتان لا تخفتان أبدًا.

(زينغا) ليست امرأة وإن حملت صفة الأنوثة، إنّها شيء آخر؛ ولذلك لم نجد لها صفات جنسيّة كالأخريات، محتفظةً بنوع آخر من الجمال.

ويمكن أن نفيد من مجموعة من الإشارات

الصغيرة الدالة في تعزيز هذا الفرض. فـ (زينغا) هي عصفورة النار، بل عصفورة الجنّة والنار! وهي تتداخل مع شخصيات أسطوريّة معروفة، أو شخصيات بطوليّة في أعمال فنية روائية أو مسرحية، وهي تتغيّر ولا تتغيّر في الوقت نفسه؛فهي رمز الأنوثة الخالدة، تشبه فراشةً بيضاء، تطير تحت المطر، (زينغا) الأرضية تختلف عن (زينغا) الفلاسفة والمتصوفين، تظهر على الزجاج، أو تسير على الثلج، ملحّنة بالفطرة تغنّي أغنية الزوبعة الثلجية التي هي رمز ودلالة عليها حتى تنوب عنها أحيانا، ترتبط بأدوات سحرية: غليون مفضض، خاتم أزرق.

لا أصل لها، جاءت من لا مكان، وجدوها ملقاةً في سيارة، لا أمَّ لها، ولكنّها تقول في إحدى برقياتها: «لم تزل أمّي في مدارها الجنوبي منجذبةً للشمس»، يمكن أن تخرج من الصورة لتؤدّي رقصتَها الثلجية في البهو، ترتبط برباعيات الخيّام، وفي ألف ليلة وليلة بعلاقة وثيقة،تغار من نقيضها (دنيا) ولا تكاد تغار من غيرها، بل لا تأبه بالأخريات.

يبحث السارد عنها وهو بين الناس متحيراً متردداً:

«أتعبني السير بين الناس وهدوء الصورة في الشقة! ومن الشقّة إلى أقبية الحدباء، ومن المقهى إلى المطعم وأنا أردد: أين هو الطريق إلى النور؟ وأين هي طفلة الحمائم؟»[٤٤]، إنّه في رحلة بحث لا نهايةَ لها، بحث عن فجر أبديّ لا حرَّ فيه ولا بردَ ... ولا رحلة بلا شروط[٤٥]، إنّها رحلة الإنسان في البحث، يتّجه فيها مرةً نحو الطفولة فلا يجد فيها المبتغى، على الرغم من كلّ ما فيها من براءة ولذّة، ويتجه صاعدًا فلا تمسك يداه إلّا الهواء وضوء الشمس.

إنّها رحلة بحث تنتهي بها الرواية من حيث بدأت، محورها (زينغا) بكلّ ما ترمز إليه:

- حدّثيني عن (زينغا).

وكنت قلقًا عليها.

- لا تخشَ عليها شيئًا؛ إنّها هناك، ولا ندري متى تعود، ربمّا بعد ساعة أو بعد أيّام، كثيراً ما ارتحلت إلى ذويها ورجعت من هناك.. لم يطلْ غيابها أكثر من أيّام معدودة .. غير أن الرحلة مختلفة هذه المرة كما أظن.

- بم تختلف هذه الرحلة عن غيرها؟

- لا أعرف تمامًا أين هو السبب. ربمّا هو اختلاف بين أفراد الفئة العليا فهي ذاهبة للتهدئة، وإبداء النصح والمشورة، وقد يتطلب الأمر منها التفوّه بكلمة واحدة وأخيرة. بكلمة من كلماتها هي تكفي لإقناعهم كلّهم. أنا لا أقول إلّا تخمينًا وتصورًا أمّا الواقع فلا أعرفه، إنّ لها أسرارها كما تعلم!

- أمّا عودة الصورة إلى الإطار فلا تعني حتما ظهور (زينغا) في الشقة؛ إنّها تعني عودتها إلى الأرض[٤٦].

تجمع (زينغا) من الصفات ما يمكن أن يكون متضادًا، فهي الجنة والنار أو هي النار والثلج في وقت واحد، وهي زوبعة ثلجية[٤٧]، سواء أكانت هذه الزوبعة عنوانَ أغنية لحنتها بفطرتها أم هي علامة رئيسة من علامات حضورها، وهذا ما تنتهي به الرواية؛ فهي تنتهي عند قيام هذه الزوبعة الثلجية التي لها من القوة والروعة ما يبهر السارد ويبهج رفيقته معه:

«أحببنا أن نطيل الجولة حتى الساحة الدائرية حيث يقف الفارس المجنّح قبل أن نعود، فنرتقي السلّم إلى شقتها. أخذ الثلج يهمي والرياح تشتد هبوبًا وصياحا وتكاثر انهمار الثلج، فتطاير في الرياح، ونحن نقترب من الساحة، فجأة! لاح فوق الساحة إعصار، أو عمود ثلجي يرتفع وينخفض، من دون أن يلامس الأرض .. تاركًا عليها ألوانًا قزحية تتلاشى مع ارتفاعه، وتبدو واضحةً مع انخفاضه كأنّ العمود الثلجي دائرًا حول نفسه متراقصًا .. أخذ لون الليالك النديّة.. قلت وأنا اقترب من الساحة الدائرية

متجهًا إليه، مأخوذا بروعته وبداعته
- انظري .. انظرِي..
- لا تخطُ خطوةً داخل الساحة.
وأمسكتْ بذراعي مبتهجةً وقد اتسعت عيناها التريتانْ البرّاقتان متابعةً بهما العمود الثلجيَ الراقص ..
إلى أن اختفى تمامًا في أعالي الزوبعة الثلجية فهتفت متحيرًا ..
-أهي زينغا؟
- من يدري! ربمّا هو رسول منها لا غير..»

هكذا تنتهي الرواية، وهي تفتح بابَ الحيرة؛ إذ لم تصل إلى اليقين، لتستمر رحلة الشك والبحث من أجل العثور على النصف المفقود، بعد أن خابت كل مجالات البحث التي اتسع نطاقها من الطفولة إلى خاتم الجدّة السحري إلى (دنيا) وكلّ النساء معها إلى أفكار الفلاسفة والمتصوفين، من كلّ أنواع الخمر وأخيلتها التي عجزت عن بلوغ أيّ من درجات اليقين؛ لتبقى (زينغا) بعد كلّ ذلك التحوّل والتماهي محتفظةً بغموض أسرارها، وليظلّ السارد لاهثًا وراء ظلّها الذهبيّ الهارب.

الهوامش

١- حسب الشيخ جعفر شاعر عراقي ولد في مدينة العمارة (ميسان) جنوب العراق سنة ١٩٤٢، حصل على بعثة دراسية إلى الإتحاد السوفييتي وهو دون العشرين فأمضى أربع سنين كان لها أثر كبير في ثقافته وإبداعه، عمل في الإذاعة العراقية وكتب لها، ثم اضطر إلى الهجرة خارج العراق في تسعينيات القرن التاسع عشر هربًا من التضييق السياسي والاقتصادي الشديد، يعيش الآن في عزلة تامة بعيدًا عن الحياة وصخبها.
تنوعت أعمال حسب أدبيًا، ففي الشعر الذي هو أبرز مجالاته الإبداعية أصدر دواوين عدة منها: **نخلة الله - زيارة السيدة السومرية - عبر الحائط في المرآة - أعمدة سمرقند - في مثل حنو الزوبعة - أنا أقرأ البرق احتطابا - رباعيات العزلة الطية - الفراشة والعكاز**... وغيرها، واشتهر له في السيرة كتابا: **رماد الدرويش - والريح تمحو والرمال تتذكر**. كتبت عنه دراسات كثيرة، وأعدت عنه رسائل وأطروحات جامعية آخرها: **السرد في شعر حسب الشيخ جعفر بعد سنة ١٩٧٥** بإشرافي، أمّا أنا فقدت نشرت عنه سنة ٢٠١٠م كتابًا بعنوان: **النسق الأسطوري وأثره في شعر حسب الشيخ جعفر**، ونشرت عنه بحوثا مختلفة، وفي طور إنجاز كتاب عنه بعنوان: **رقصة المعتزل دراسة في أدب حسب الشيخ جعفر**.
٢- بدر، فاطمة: **الفانتازيا والصولجان .. دراسة في عجائبية الرواية العربية**، دار الأدهم، القاهرة، ٢٠١٣، ص ٩ :١٨.
٣- بن جامع، سميرة: **العجائبي في المخيال السردي في ألف ليلة وليلة**، جامعة لحاج لخضر، الجزائر، باتنة، ٢٠١٠، ص ١٠ :٢٥.
٤- العنزي، نورة بنت إبراهيم: **العجائبي في الرواية العربية .. نماذج مختارة**، رسالة ماجستير، جامعة الملك سعود، كلية الدراسات العليا، قسم اللغة العربية وآدابها، السعودية، ص٧ -٢٥.
٥- العامري، كامل عويد: **معجم النقد الأدبي**، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ٢٠١٣، ص ص ١٨٨ -١٨٩.
٦- أبتر، ت. ي: **أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع**، ترجمة: صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩، ص ص١٣ -١٤.
٧- الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد: **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء - لبنان، بيروت، ط٥، ٢٠٠٧، ص٣٤٨.
٨- أبو أحمد، حامد: **في الواقعية السحرية**، دار سندباد للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ص ٤٢- ٤٣.

٩- المرجع نفسه، ص٣٥.

١٠- تودوروف، تزفيتيان: مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ترجمة: عبود كاسوحة، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٢، ص ص ١١٢-١٢٨.

١١- م. ن: ص ١١٥.

١٢- عباس، إحسان: فن السيرة، دار الشروق، بيروت، ط٦، ١٩٩٢، ص ص ٨٤-٨٥.

١٣- م. ن: ص ٧١.

١٤- دانيال منديلسون وآخرون: نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية، ترجمة وتعليق: حمد العيسى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م، ص١٦١.

١٥- تودوروف، تزفيتيان: مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٥، ص٤٩، حيث يقول: نبرر حتى وجود الكتاب لنجعله" حقيقيا" أكثر: بأنّه مخطوطة وجدت عن طريق الصدفة، أو مراسلة أو مذكرات شخصية تاريخية، نهدم باستمرار الوهم لنتذكر بأننا نقرأ حكاية والتي يجب أن لا نأخذها من أجل الحقيقة.

١٦- الشيخ جعفر، حسب: ربما هي رقصة لا غير، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، ٢٠١١م، ص٥.

١٧- م، ن: ص٩.

١٨- م، ن: ص ١٣.

١٩- م، ن: ص ص ١٦-١٧.

٢٠- م، ن: ص ص١٧٧-١٧٩.

٢١- م. ن: ص ٣٢٨.

٢٢- م. ن: ٣٢٢.

٢٣- م. ن: ص ٧١.

٢٤- م. ن: ص١٠٧.

٢٥- م. ن: ص ١٣٠.

٢٦- م. ن: ص ١٣٣.

٢٧- م. ن: ص ص ٢١٤-٢٢١.

٢٨- ربما يمكن لنا أن نستعين بإحدى مرجعيات حسب الشيخ جعفر في تأليف الرواية وهي حكايات ألف ليلة وليلة؛ إذ نجد (دنيا) هي الأخت الصغرى لشهرزاد، وكانت وظيفتها الطلب مَن شهرزاد مزيدًا من الحكايات فهي تمثل مفتاح الحكي من حيث الوظيفة السردية، وتظهر صفات شهرزاد التي تماثل (زينغا) من حيث سحرها الملك شهريار بحكاياتها وتشويقها له ليبقي عليها حية، ثم ليكون أسير حكاياتها، وبذلك يمكن أن نقف على جانب من دلالات شخصية (زينغا) من خلال صفات دنيا، مع عدم إغفالنا التأويلات الأخرى الممكنة أيضا.

٢٩- م. ن: ص ص ٢٠-٢١.

٣٠- م. ن: ص ص ٣٠-٣٢.

٣١- م. ن: ص ٤٥.

٣٢- م. ن: ص ٤٦.

٣٣- م. ن: ص٥٥.

٣٤- م. ن: ص ٨٩.

٣٥- م. ن: ص ٢٠٨.

٣٦- عليّ أن أعترف بأنني قد أوليت هذا المقطع اهتماما خاصا لأنه أثار بي ذكريات الطفولة، ومطاردة الفراشات وما أشبهها

من حشرات أولا، والطيارة الورقية ثانيا، وهي اللعبة التي كنت بارعا فيها بأشكال وأساليب متنوعة، أنها أثارت حنينا دفينا لم أعتقد أنه ما زال حيًا بعد كل تلك العقود من السنين الغابرة! وهذا ما يؤكد أنّ أسلوب حسب في الاستذكار لا يقتصر على كونه نزوعا ذاتيا محضًا وإنّما هو تسجيل فني لذكريات دفينة قادرة على خدمة مسار الرواية وأهدافها موضوعيًا أيضا.

٣٧- الشيخ جعفر، حسب: ربما هي رقصة لا غير، ص ٢٦٣.

٣٨- م . ن: ص٢٣٥.

٣٩- م، ن: ص١٢٠.

٤٠- م . ن: ص١٣٥.

٤١- م . ن: ص١٣٦.

٤٢- م . ن : ص٣٠٤.

٤٣- م . ن: ص ٣٠٥.

٤٤- م . ن: ص ٢١٤.

٤٥- م ، ن : ص٢١٤.

٤٦- م ، ن : ص٣٤٨.

٤٧- كان حسب الشيخ - على مدى مسيرته الأدبية - مولعًا باستعمال الزوبعة وما يلحقها في مختلف أعماله مكررًا إيّاها بدلالات مختلفة، من ولعه بها أنه جعل الزوبعة وما فيها من حنوّ في عنوان أحد دواوينه وهو في مثل حنوّ الزوبعة.

الرواية الجزائرية وإشكالية الهُوية الأدبية

دراسة في رواية «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» لـ واسيني الأعرج

محمد زيوش*

عرفت الرواية العربية بصفة عامة، والجزائرية بصفة خاصة، تحولات عدّة قبل أن تصل مرحلة النضج، وتخلّصها من أسر التقليد، بغية الإسهام في إغناء المسار الروائي العالمي بفرض هويتها مشروعًا إبداعيًا له كيانه التاريخي بوصفها جنسًا أدبيًا، وهو الجهد الذي بدأ منذ روايات جورجي زيدان الأولى؛ حين حاولت الرّواية العربية تفعيل ملامح الهوية العربية فوظف الروائيون: «التراث في الأعمال الروائية ولا سيما ما يتصل بالمرجعيات الأساسية في الثقافة العربية مثل القرآن الكريم، وألف ليلة وليلة، ومقامات الهمذاني، ومعلّقة امرئ القيس»[1]. حتى غدا ذلك الأثر – وبخاصة النصّ القرآنيّ – واضحا في أدب غير المسلمين من العرب، مثل ما هو موجود في روايات جورجي زيدان، وإدوار الخراط، وغالب هلسا، وغيرهم من الروائيين المسيحيين، كما نجد هذا الأثر في روايات العلمانيين العرب مثل: نجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس، وغيرهم الكثير، إلى جانب تجليات النصّ القرآني هناك تجليات للكتابات السردية والشعرية – وعلى سبيل الذكر لا الحصر– نجد تجليات «ألف ليلة وليلة» في كتابات نجيب محفوظ مثل رواية ليالي ألف ليلة، وكذا عند مبارك ربيع في روايته بدر زمانه، وعند إميل حبيبي في روايته «المتشائل». أمّا في الأدب الجزائري فإنّ رواية «الحوات والقصر» لـ الطاهر وطار، ورواية «ألف عام وعام من الحنين» لـ رشيد بوجدرة، وكذا رواية «الخنازير» لـ عبد الملك مرتاض، وغيرها من الروايات تمثل نماذج سردية حاول أصحابها الاستفادة من «ألف ليلة وليلة»، وتوظيفها في التّعبير عن بعض الانشغالات الراهنة، واستشراف المستقبل من منظور حداثي يتجاوز السائد، فينتج عنه: «نص جديد بناء على تفاعلنا الإيجابي مع التراث ومع واقعنا الذاتي ومع العصر الذي نعيش فيه»[2].

كثيرة هي الأعمال الروائية التي حاولت الإفلات من الانقياد لجنس معيّن، نتيجة عدم حرص مبدعيها على إقامة علاقة بين إبداعاتهم والتقاليد الأدبية السائدة، والتمسح بسقف جنس أدبي محدّد، متجاوزين المثال الأفلاطوني؛ لأنّ المنظومة الإبداعية بوصفها فعالية ثقافية «تلتزم وضع النصّ الأدبيّ في موقع التنشيط الذي يتجاوز الأبنية ويثور على قوالبَ نصيّة جاهزة تتواتر إلينا...»[3]، وهي

* أستاذ التعليم العالي، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر.

الظاهرة التي لاحظها باختين أثناء دراساته للفن الروائي؛ حيث أقرّ بأنّه جنس متحوّل وغير قارٍّ على مثال، تسوده الحركة والتنامي[٤].

تعدّ رواية «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» لـ واسيني الأعرج[٥] واحدة من تلك الرّوايات الجزائرية التي حاولت طرح إشكالية جنوسة الرّواية العربية من خلال محاولتها الانعتاق من أَسر جنسها (الرواية)؛ لتحافظ على كيانها عبر استحضار أصولها التاريخية الممتدة إلى ما قبل «رسالة الغفران»، مرورًا بنصوص «ألف ليلة وليلة»، نصوص لا يحدّها حدّ، ولا يأسر نصّها قيد، نصوص تكسّر قيود الأشكال والأنواع، والأجناس، وتراوح الكتابة (الرواية) فيها بين التأريخ والأدب، بين التقرير والتشعير، تقرّر التاريخ المنسي وتشعّر التاريخ الرسمي، هكذا تغدو الكتابة في رواية الفاجعة نصا يجمع بين ما هو شعريّ وما هو نثريّ، نصا يستوعب الممنوع والمسموح، وتكون الفاجعة بذلك تبحث عن هويتها بوصفها «نصًا؟»، وهي رهن قيد أسر الجنس (الرواية) الذي يطبع هويتها على ظهر الغلاف.

تنفلت (الرواية/ الفاجعة) من قيدها حالما تراهن على دخول التاريخ، تاريخ المنسيين، تاريخ المهمشين، تاريخ المقموعين، لتجد نفسها متحرّرة من قيد جنسها، فتعلن عن حريتها، وعن هويتها (الضائعة) لمّا تعلن قيام الكتابة فيها على المفارقة بين المرجعي (التاريخ الرسمي) والأدبي، فمن لهيب دمار التاريخي والاجتماعي تولدت الفاجعة كنص نوعي بمضامينه المختلفة، والتي حاولت من خلالها أن تسهم في إعادة تشكيل البعد الثقافي والتاريخي، لا كمجرد «خطاب سياسي، بل بوصفها فاعلية أدبية»[٦]؛ ولأنّ «ما يحدّد هُوية الرّواية هو روائيتها؛ أي تميّزها بوصفها شكلاً روائيًا فنيًا»[٧]؛ ولأنّ الرواية/ الفاجعة حاولت أن تؤكد أنّها إمكان من إمكانات التاريخ، وأنها الوجه الآخر للتاريخ - التاريخ المنسي، التاريخ المهمش- قامت باستدعاء بطلها الرّاوي (دنيا زاد) أخت (شهرزاد) - الراوي المؤطر في «ألف ليلة وليلة» - لتحيل على شرعيتها التاريخية بوصفها جنسًا سرديًا خرافيًا، في الوقت الذي تعلن فيه عن ميلاد التاريخ - السيرة الذاتية- أليست «دنيا زاد» عنوانًا لرواية السيرة الذاتية التي كتبتها مي التلمساني؟ أليست رواية السيرة الذاتية وفي أحد جوانبها ملاذ «بوح الكتابة أو نطقها المسكوت عنه أو تمردها على حدود المنهي عنه ومقاربته اجتماعيا وسياسيا واعتقاديا»؟[٨].

لقد حملت الرّواية الوشم الشفاهي على شاكلة الأنماط القصصية العربية، مخترقةً بذلك المكتوب، مدعمة ذلك بالمرئي عن طريق رواة يتكلمون بضمير المتكلم الحاضر جسدًا وروحًا ساعة الحدث، أو سندًا، من خلاله حاول نص الفاجعة أن يحيل إلى الأب الأجناسي - شكلاً - الذي هو منامات الوهراني، هذا النصّ الذي أسّس لنفسه واقعًا خاصًا على مختلف المستويات لينتهك من خلاله ابن محرز الوهراني (ت ٥٧٥ هـ) الواقع بكلّ مؤسساته وطقوسه، ويعرّيها من رصانتها المزعومة، ففي المنامات توصف «الأشياء التي لا يمكن تناولها بشكل واقعي؛ لأنّ الخارق يسمح بتجاوز الحدود المغلقة واختراق المحرّم الاجتماعي والرقابة الذاتية، فيصبح وسيلة لخوض الصراع ضدّ الرقابة بمختلف أشكالها ذاتية واجتماعية»[٩]. وعليه تغدو الكتابة المتشبّعة بروح العجائبي مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش، والمقصي من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين، والمحرّمات، وشتّى أنواع الرقابة.

والملاحظ أنّ السّرد عند واسيني الأعرج - كما هو عند الوهراني، بوصفه معرفةً تُجاوزُ الأجناس الأدبية التقليدية وحدودها التي أقرّتها المؤسسة الأدبية، واعترفت بها إلى حينه - هو اتجاه نحو استيعاب النماذج الأدبية التي ظلت على هامش التجنيس الأدبيّ الرّسمي، فكانت التّجليات النّصية ممثلة بالمرويات اللّسانية الهامشية رافدًا مهمًا

لروايته، كما كانت في المنام الكبير، وتحقيق الغاية الجمالية في النص مقرونًا في الوقت نفسه بحمل «عبء وظيفة أخلاقية أو سياسية أو فلسفية أو اجتماعية، وبالعكس؛ فهو لكي يحقق دورًا سياسيًا معينًا -على سبيل التمثيل- ينبغي أن يؤدي وظيفة جمالية»(١٠).

لذا اتخذ واسيني الأعرج على مستوى التكنيك السردي من إغفاءة البشير الموركسي وسيلة لرواية حقيقة تاريخ الموركسيين منتهجا في ذلك تقنية الرّاوي الغائب عن وعيه، مثلما فعل الوهراني حين اتخذ المنام وسيلة من خلالها يتم السرد، وجنسًا أدبيًا جديدًا حاملاً للسرد، حاميًا للسارد، ومن ثم يتمّ استثمار طاقاته الدلالية والرموز تحت تأثير شهية الاندفاع، والرغبة في الكلام؛ لسرد واقع تمت معايشته طويلاً، والمتأمل في المنام يستنتج أنّ الوهراني يمارس التفافًا على المقصود، من جهة يحمي نفسه بالمنام المؤطر الذي لا يحق شرعًا للمؤسسة أن تعاقب على ما ورد فيه، على الرغم من أنّ المجتمع التقليدي تناوله بالكثير من التحفّظ والرفض، ومن جهة أخرى يتخذه طريقة وحيدة للوصول إلى الهدف بمعنى من المعاني، فإنّ الوهراني يتحصّن خلف المنام؛ ليقول ما لم يتمكّن من قوله مباشرة بصريح الكلام، فيه ينسب المسرود إلى المتخيّل، فتنتفي عنه صفة الواقعية والتاريخية، فالمنام له قدرة على التمويه؛ إذ هو «بمنزلة خطاب مستور وملتو يضمن السلامة ...من أيّ اضطهاد»(١١). وكذلك يفعل الموركسي.

إنّه فعل تتم من خلاله مراوغة الضرورة العتيقة للحكي في حدّ ذاته، فالوهراني يعلن تمرده على أشكال وطقوس السرد، كما تمارس في حضرة السلطة والثقافة السائدتين، فإذا كانت المقامات «أوضح الأنواع وأكثرها تحديدًا وتميزًا بين أنواع الكتابة النثرية كافة في العصر الوسيط»(١٢)؛ فهذا لأنّ بنيتها تميّزت بركنيين مهمين هما: راوٍ معلوم ينهض بمهمة الإخبار السردي يتخفى وراءه راوٍ مجهول يقدم جملة الاستهلال، وبطل ينجز مهمةَ الفعل، غير أنّ الوهراني، وفي القرن الخامس الهجري سعى في مناماته إلى تقويض صور تجلي السرد بهذه النمطية التي أبدعها الهمذاني، وكرستها التقاليد السردية التخيلية، فالمنام يدخل منذ البدء في مواجهة مع المقامة، رافضًا الدخول في طقوس بناء السرد العتيق في عمقه البنيوي، برفضه لتكرار واجترار المعروف والجاهز، حيث إن بناء المنام يقوم على تقويض بناء السرد السائد بشتى أجناسه، حتى الأحدث منه (المقامة)، ويعرّيها من عمقها البنيوي؛ لأنّها سليلة التقاليد السردية، على الأقّل على مستوى الإسناد، فيجعل لنفسه دورًا غير معهود في السرد، منه يتشكل هو كحكاية داخل سرده، فيحوّل دائرة التكرار إلى دائرة للإبداع والجدّة، فيلتمس لهذا السبيل علاقة بين عالم الأرض وعالم السماء عن طريق المنام، ساعيًا إلى التسلّل داخل الحكاية بغرض تفكيك عنف التكرار، وهدم صورة السرد التقليدية، ومعها صورته هو بوصفه رَاويًا كما رسختا في ذهن المتلقي، إنها دعوى لإثبات الذات التي انمحت طويلاً وراء وظيفة الاجترار والسرد؛ فهو يقدم صورة أخرى عن الرّاوي لم تعهدها تقاليد الإسناد من قبل، حيث سينقل السارد من وظيفته الأداتية والتوسطية في السرد إلى وظيفة الفعل، يقول: «ثم غلبته عينه بعد ذلك فرأى فيما يرى النائم كأنّ القيامة قد قامت، وكأنّ المنادي ينادي هلمّوا إلى العرض على الله تعالى، فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت إلى أرض المحشر...»(١٣)، بمعنى آخر فإنّ الوهراني سعى من خلال المنام – بوصفه جنسًا أدبيًا نقيض المقامة – أن يقوم بعمليتين متداخلتين: فعمل على مواجهة التصوّر العرفي للسرد كترفيه وتسلية، ومن جهة أخرى عمل على طرح منظور جديد للحكاية، فيه تكون الشخصيات الساردة شخصيات واقعية،

وفاعلة في الحكاية وليست مؤطِّرة لها فقط، وهو ما استنتجه تودوروف إذ يقول: «إن الراوي الممَثل (الفاعل) مناسب تماما للعجائبي»(١٤). بهذا الفعل يكون الوهراني أوّل من وظّف هذه التقنية التي من خلالها رمى إلى زحزحة المركز؛ ليحوّله إلى هامش انطلاقًا من رؤيته الاجتماعية والأيديولوجية التي فاض بها المنام، والذي قال فيه ابن خلكان: «ولو لم يكن له فيها إلا المنام الكبير لكفاه؛ فإنه أتى فيه بكل حلاوة، ولولا طوله لذكرته...»(١٥). وكذلك يعمد واسيني في روايته إلى هذه التقنية لمّا تتحوّل (دنيازاد) من سارد إلى فاعل في مستوى سردها، وكذا الموركسي في نص رمل الماية محوِّلاً النص إلى ضرب من الاعتراف التاريخي، وحفرًا أركيولوجيا في تاريخ المورسكيين، وبذلك تقدّم الرواية ميثاقها وشفرات تأويلها للمتلقي منذ عتبة النصّ الذي يجعل القارئ على محك استدعاء عمل إبداعي آخر من الجنس نفسه العلامي. إنه (ألف ليلة وليلة)، وعملية هذا الاستحضار ليست نتيجة يفرضها المحتوى (القصة في حدّ ذاتها)، ولا أسماء العلم بالنسبة إلى الراوي والمروي له (دنيا زاد – شهريار)، المؤطرين ظاهريًا للعملية التواصلية في فاجعة الليلة السابعة بعد الألف باعتبار أنّ (دنيا زاد) أخت (شهرزاد)، حاضرة ماديًا معها لمّا كانت هاته الأخيرة تروي خرافتها لشهريار، وشاهد حضورها قولها: «كنت معها يا سيدي العظيم، أقسمت أن أخرج ما أخفته لأني أعرف مثلما كانت تعرف الحقيقة المخفية»(١٦).

إن قراءة رواية «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» تقتضي هذا الاستدعاء نتيجة التعلّق الموجود والتفاعل الحاصل على مستوى الخطاب باعتباره الطريقة التي تقدم بها المادة القصصية بحسب تحديد تودوروف(١٧)؛ ولأنّ محتوى «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» مخالف للمحتوى الموجود في «ألف ليلة و ليلة» كون الأول: حقيقةً، والثاني: تخريفًا.

إن موازنة بسيطة تكشف هذا التعلّق النصي العكسي لرواية «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» بـ «ألف ليلة وليلة»؛ فإذا كان مبدأ الحكي في «ألف ليلة وليلة» هو الخلاص من الموت، والسبب الذي دفع بـ (شهرزاد) إلى تنظيم سلسلة طويلة ومتنوعة من الحكايات الخرافية النادرة الوجود، والتي مكّنتها من اكتساب الوقت الكافي لاستبدال الحياة بالموت، وتغيير موقف الملك تجاه النساء، وتجنّب الموت وطلب العفو، فأختها (دنيا زاد) في رواية «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» قرّرت القضاء على هذا الخوف، وتحدّت الموت بقولها الحقيقة التي كانت تعلم أنّها تؤدي إلى قطع الرأس، متجاوزة بذلك حوافز إبطاء الحكي لإضعاف غاية المتلقي، وراوية الحقيقة (ما سكتت عنه شهرزاد من قصة فاطمة العرّة)، وفي ليلة واحدة، غير أن المروي له استقطب (دنيا زاد) لرواية حكاية الموركسي القادم من أغوار الدّم، وخراب المدافع الإيطالية، مما جعلها تسرع الأحداث مركّزة على ما هو جوهري في حكايته لإنهائها بسرعة وتنفيذ مقلبها، ويظهر من داخل مرويها (العالم الحكائي) صوت الموركسي بوصفه صوتًا معاكسًا لمسار حكيها؛ لأن في حكيها تركيز على الأحداث المهمة وتحكيها بنسق زمني صاعد نحو النهاية، بينما الموركسي بوصفه صوتًا من العالم المحكي، يريد بدوره قول الحقيقة قبل الموت، فيبوح بحقيقة قرون دون أن يسند له فعل الحكي، والغاية من الحكي هنا ليست مثل ما هو في «ألف ليلة وليلة» إضعاف غاية المتلقي – أي القتل بعد الانتهاء من الحكي–، ولكن الوصول إلى غاية الراوي – تنفيذ المقلب بعد إنهاء الحكي– لهذا جاءت البنية الزمنية في «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» معاكسة لتلك الموجودة في «ألف ليلة وليلة»، حيث الموركسي وهو يروي من داخل العالم الحكائي لا يفرخ حكايات جديدة، وإنما يمطط الأحداث التي تحكيها (دنيا

زاد) بشكل سريع، مشيرًا إلى الحالات المشابهة لواقعه هذا في جملكية «نوميدا أمدوكال»، أو يزيد بعض التوضيحاتِ للتّاريخ المنسي، وفي هذه الحالة نحن أمام تزييدٍ إحالي للحالة المشابهة للحدث الذي يمثل نواة الرحم في الحكاية التي ترويها (دنيا زاد)، وذلك بخلاف ما هو موجود في «ألف ليلة و ليلة» حيث نلاحظ العكس تمامًا، فإن كان مسارها صاعدًا، وتركيب الخرافة -خرافة شهرزاد- بسيطًا، فهذه البساطة سمحت بإدراج قصص ثانوية في سياقها متوالدة باستمرار، الغاية منها كسب الوقت اللازم لكسب عطف الملك، وإرجاء الموت إلى أمد بعيد، فوردت الروايات متضمنة الواحدة وسط الأخرى كحوافز لها أو حلول لعقد الحكايات التي حوتها، وأفضى ظهور الرواة الجدد إلى ظهور حكايات جديدة بالتوالي المستوياتي بحيث تندرج الحكاية داخل الأخرى عن طريق تفريخ الحكايات، وباندراج حكاية داخل أخرى يتوقف الفعل القصصي المكوّن للخرافة الحاوية؛ ليبدأ الفعل القصصي للحكاية المتضمنة، وهكذا دواليك، فـ(شهريار) في مستواه الحكائي مثلاً يتلقى ستًا وتسعين حكاية متكاملة تحوي مئات الحكايات، وفي رواية «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» لا يتلقى (شهريار) إلا حكاية واحدة هي حكاية الموركسيّ، وما حكاية فاطمة العزة إلا جزءٌ منها؛ لأنها جزء من الحقيقة، لذا نجد أنّ مقاصد الراوي أثرت بشكل صارم في البنية الزمنية للخطاب في كلتا الروايتين، ونتج عن ذلك مجموعة من الخصائص المتعاكسة كالنسق الزمني المعتمد في «ألف ليلة وليلة» جاء معاكسًا تمامًا للموجود في «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف»، وكذلك الاعتماد على الاستباق في «ألف ليلة وليلة» كوسيلة لخلق أفق انتظار لدى المروي له غايته ترصّد الأحداث اللاحقة لما لُمِّحَ له بإيجاز، وتحوّله فيها بعد ذلك إلى حكاية، وفي «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» تُفرِّخ الأحداث أحداثًا ماضية مشابهة بالحاضر الحدثي، وأفضى ذلك إلى وجود مقاطع بعدية كثيرة.

خاصية أخرى تشكل فارقًا بين الروايتين: ففي «ألف ليلة وليلة» تروي شهرزاد حكاياتها دون أن يلحق زمن الحكايات بزمن الرواية، أمّا في «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» يتجاوز زمن الحكاية فيها زمن الرواية (صباح اليوم الثامن)، ونتيجةً لذلك يُكْسَرُ مستوى حكائي، وتهدم طبقة من طبقات الرواة تراتبيًا، ويصبح الناظم فاعلاً؛ لأن الفعل الذي كان يُمَارَسُ في المستوى الحكائي الثالث أصبح يمارس في المستوى الحكائي الثاني.

وإن كان الاستباق في «ألف ليلة وليلة» يؤطر كفعل ماض بالنسبة لزمن حكي (شهرزاد)، ولا يمكنه بأيّ حال من الأحوال التزامن أو تجاوز زمن الرواية، فإنه في «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» يتجاوز الاستشراف والإعلان زمن الرواية رواية (دنيا زاد) ويتحقق صباح اليوم الثامن، وكمثال على هذا: استشراف المجدوب لسقوط أسماء صباح اليوم الثامن، ويتحقّق هذا صباح اليوم الثامن، بينما في حكاية (جودر بن التاجر عمر وأخويه) نجد أن المغربي أوصى جودر بما سيلاقيه في محاولته استخراج كنز الشمردل من أخطار وطلاسم، ويتحقق هذا حينما يتجاوز جودر الأبواب، فيلتقي بحاملي السيوف، وبالفارس، والقواس، والأسد، وهذا الاستباق مثلا لا يتجاوز زمنه زمن الحكي.

أما على مستوى جهات الأفعال: فقد سجلت كثرة استعمال الماضي البسيط في «ألف ليلة وليلة» مع غياب كل جهات الماضي إلا نادرًا، مثل استعمال الماضي المركب للدلالة على أسبقية حدوث فعل قبل الأخر، وتحليل بسيط، مثلاً في حكاية (التاجر أيوب وابنه غانم وابنته فتنة) يكشف أن جهة الماضي البسيط تسود الإخبار، عدا بعض الأفعال التي تنتمي إلى الحاضر، وذلك عند توظيف

الصوت السردي لصيغة العرض المباشر، أما في «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف»، فاستغلت جميع جهات الماضي والحاضر والمستقبل.

ولعل أهم مظهر من مظاهر التواتر الذي تمتاز به «ألف ليلة وليلة» هو التكرار الذي أفضت إليه المناقلة بين الرواة على اختلاف طبقاتهم. وتسعى (شهرزاد) دائمًا لدفع السأم عن المتلقي إضمار هذا التكرار الناتج عن هذه المناقلة، وتكتفي بذكر العبارة الدالة على عملية تكرار فعل رواية الحكاية مثل: «ثم حكى لها جميع ما جرى وكيف أمسى عليه المساء حتى كان سبب سلامتها»(١٨). في أثناء رواية غانم ابن أيوب لقوت القلوب عمّا جرى له حتى إنقاذها وما سمعه من العبيد الثلاثة الذين أحضروها، أما في «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» ومراعاةً لغاية الراوي ومقاصده، فقد سجلت كثرة الحذف كاكتفاء بما هو مشابه، وهو هنا ليس إضمارًا أو قطعًا؛ لأن العلل المتشابهة تذكر مثلاً ويُكتفى بذكر نتيجة واحدة فقط.

أما على مستوى المستويات الحكائية فيمكن القول إن في كلتا الروايتين تعدّدًا في المستويات الحكائية فمثلاً في رواية أنس الوجود والورد في الأكمام نجد ثمانية مستويات حكائية قد يكون الفاعل فيها (أنس الوجود) أو(الورد في الأكمام)، وهو بنفسه يروي حكايته لشخص ما (مروي له) أو ناظم خارجيّ دون مستوى شهرزاد، غير أنّ في «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» نجد أربعة مستويات حكائية يتحوّل الناظم فيها في المستوى الحكائي الثاني إلى فاعل حين التقاء زمن الحكاية بزمن الرّواية، ولا نجد ناظما أخر دون هذا المستوى بعكس ما في «ألف ليلة وليلة».

على مستوى الصيغة نسجل حضور صيغة السرد المباشر بكثرة في «ألف ليلة وليلة»، مع نسبة جدّ قليلة من العرض المباشر مقارنة بالصيغة الأولى، وغيابًا شبه تام للسرد الذاتي أو العرض الذاتي؛ فعلى سبيل المثال لم نعاين في حكاية السندباد البحري «السفرة الأولى» سوى وجود السرد المباشر والعرض المباشر بنسبة جدّ قليلة وكذا الوصف، أمّا في «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» فقد سجلنا في أثناء دراسة الصيغة على مستوى التمفصلات الصغرى أنّ الصيغة الغالبة هي السرد الذاتي، مع حضور كلّ الصيغ بنسب جدّ متفاوتة، ولعلّ الكاتب في محاولته معاكسة التخريف وظّف السرد الذاتي مبرزًا أنّ الحقيقة لا يمكن الجهر بها إلا إلى الذات المتلفظة بوصفها الجانب الأخر من التلقي، بخلاف التخريف الذي يمكن الجهر به إلى ذوات أخرى غير الذات المتلفظة وبالمناقلة.

وعلى مستوى الأصوات والرؤى نسجل توظيف الشكلين السرديين الخارجي والداخلي في «ألف ليلة و ليلة»، ولكن بنوعية الصوت المتميّزة عن تلك الموظفة في «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف»؛ لأن في «ألف ليلة وليلة» يوظف الناظم الخارجي والداخلي وكذا الفاعل الذاتي وبشكل كبير، هذا الأخير يتولى رواية حكايته (ماضيه)، فمثلاً في رواية السندباد لا نسجل سوى صوته (الفاعل الذاتي)، أو صوت الناظم الخارجي الذي يتولى رواية الحكاية عن طريق الإضمار، وتسود الحكاية الرؤية الداخلية الذاتية، فلا يدرك الحدث إلا من خلال ذاته الفاعلة فيه، ويقدم الحدث أو الفضاء أو الشخصيات الأخرى من ذات الصوت السردي الذي لا يضع مسافة بينه وبين ما يروى، ومثال ذلك في حكاية سفرة سندباد الأولى التي لا نعاين فيها سوى حضور صوت الفاعل الذاتي، والرؤية الداخلية الذاتية في أثناء رواية قصته لأصحابه؛ فيما روى حكايته من مستوى دون هذا المستوى لسياس، وبرؤية ذاتية، وفي المستوى الحكائي نفسه روى السياس قصة الحصان برؤية جوانية ذاتية، ثم عن طريق الإضمار الذي يكتفى فيه سندباد بذكر الجملة الدالة على فعل الرواية

يروي لأصحاب السياس في المستوى الذي دون المستوى الذي اكتفى فيه بذكر جملة فعل الرواية لأصحابه، ويكون بذلك الفعل قد روى الحكاية بمنظور ذاتي، وبعد ذلك يخبر أصحابه بأنه روى للملك مهرجان حكايته، ثم لرابيس، عن طريق الإضمار دائما، فالفاعل الذاتي هنا (السندباد البحري) هو الذي يروي حكايته بمنظوره هو، دون أن يضع مسافة بينه وبين ما يرويه، ورؤيته هنا عمقها ذاتي، أما في «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» تتلقى أغلب الإخبار برؤية جوانية خارجية؛ لأن الصوت السردي فاعل خارجي، وشاهد على الوقائع التي ينقلها بكل موضوعية، واضعا نفسه على مسافة من الحدث، هذه المسافة لا وجود لها في أثناء رواية سندباد لحكاياته على سبيل المثال.

ومن الخصائص - كذلك - أن في «ألف ليلة وليلة» تظل شهرزاد، باعتبارها ناظمة في المستوى الحكائي الثاني، تؤطر حكاياتها وتشرف على بنياتها الحكائية فقط، دون أن تتحوّل إلى فاعلة فيها، أو يكون لها دور، أما في «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» فقد كُسِرَ الإطار، وخرق مستوى من المستويات الحكائية الذي هو أصلاً مستوى فاصل بين الفعل ورواية الفعل، بتحوّل الناظم إلى فاعل في حكاية كان يحكيها دنيا زاد فقط لمروي له مباشر شهريار، تحوّل هو نفسه إلى فاعل (الأنت).

وبناء عليه يمكن القول إنّ رواية «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» بتعلّقها العكسي مع «ألف ليلة وليلة» التي تعدّ تحفة فن الحكي العالمي بلا منازع تكون قد حاولت شق مجرى إبداعي جديد يستمد أصوله من فنية الحكي العربي القديم وتقاليده، داعية إلى تجاوز قوالب الرّواية الكلاسكية عند الغرب التي ظل الكثير من الكتاب العرب يخلصون لها حتى ما بعد مرحلة التقليد والتمثّل، وهي دعوة للعودة إلى الأصل الذي هو جزء من كيانها، حاضر فيها عن طريق عملية هدمه وإعادة بنائه بناءً جديدًا متأصلاً، ولئن كانت «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» تثير على مستوى محتواها تاريخ الموريسكيين؛ فإنها تدعو إلى إعادة النظر في هذا التاريخ الذي ظل مغيبًا في كتب القاطيفا، والذي لا يمكن بأي حال من الأحوال، فصله عن التاريخ العربي الإسلامي، أما على مستوى خطابها؛ فإنها تدعو إلى إعادة النظر في إبداعها الذي لا يمكن، بأي حال من الأحوال، فصله عن تقاليد الحكي عند العرب.

الهوامش

١- معجب العدواني: **الموروث وصناعة الرواية (المؤثرات وتمثيلات)**، منشورات ضفاف، بيروت، ٢٠١٣م، ص١٦.

٢- سعيد يقطين: **الرواية والتراث السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩١م، ص١٤٤.

٣- معجب العدواني: **الموروث وصناعة الرواية (المؤثرات وتمثيلات)**، مرجع سابق، ص٢٧.

٤- ينظر، ميخائيل باختين: **الروائي**، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ١٩٨٧م، ص ٧٨-٨١. ويُنظر أيضا خاتمة كتابه: **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.

٥- واسيني الأعرج: **فاجعة الليلة السابعة بعد الألف (رمل الماية)**، ج١_ج٢، لفومك للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨٨م.

٦- يمنى العيد: **الكتابة تحول في التحول**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣م، ص ٤٨.

٧- يمنى العيد: **فنّ الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨م، ص٥٦.

٨- جابر عصفور: **زمن الرواية**، دار المدى، دمشق، ١٩٩٩م، ص١٧٩.

9- M. Rodinson, **La place du merveilleux et de l'étrange dans la conscience du monde musulman médiéval, in l'étrange et le merveilleux dans l'Islam médiéval**, Ed.J.A,Paris, 1978, p:174

١٠- يوري لوتمان: **تحليل النص الشعري**، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م، ص٢٢.

١١- لؤي علي خليل: **عجائبية النثر الحكائي- أدب المعراج والمناقب**، ص١٢٨.

١٢- فدوى مالطي دوجلاس: **بناء النصّ التراثي**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د.ت، ص٩٥.

١٣- ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني: **منامات الوهراني ومقاماته ورسائله**، تحقيق: إبراهيم شعلان ومحمد نغش، منشورات الجمل، كولونيا [ألمانيا]، ١٩٩٨م، ص٢٣.

14- Tzvetan Todorov. **The fantastic, a structural approach to a literary genre**, translated from the French by Richard Howard, Cornell university press, Ithaca& newyork,1987,p84.

«هناك من يربط ظهور الخطاب العجائبي بسنة ١٧٧٠م؛ لأن الفانتاستيك جاء كرد فعل على الخطاب التنويري العقلاني الذي يمجد العقل والمنطق والعلم والطبيعة. ومن رواده الأوائل كازوت Cazotte، وبيكفورد Beckford، ووالبول Walpole. وبعد ذلك تطور الخطاب العجائبي مع الرواية السوداء في انجلترا مع آن راد كليف Ann Radcliffe، ولويس M.G.Lewis، وفي ألمانيا وخاصة مع هوفمان E.T.A. Hoffmann». للمزيد من المعلومات حول هذا الموضوع ينظر: جميل حمداوي: **الرواية العربية الفانتاستيكية**.

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=81285

١٥- ابن خلكان: **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق: إحسان عباس، طبعة دار صادر، بيروت، ١٩٧١م، ج ٤، ص٣٨٥-٣٨٦.

١٦- **ألف ليلة وليلة**، طبعة الموفيم، الجزائر، ج١، ص٤٢٠.

17- Tzvetan Todorov ,**Les catégories du récit littéraire** ; communication 8, édition Points, 1966,p : 144.

١٨- **ألف ليلة وليلة**، ج١، ص٢٢٦.

شعرية التفاعل النصي

دراسة في رواية «تعويذة العيفة» لـ توفيق العلوي

أمين عثمان*

تتجاذب النصوص وتتصادى في رواية «تعويذة العيفة» للأستاذ الباحث توفيق العلوي، فتتعالق وتتعدد ضمن النص الواحد محولة إياه إلى نص جامع[1]. تتنوع المرجعيات فيه، وتتفاعل فيما بينها، وتتمازج مثل تمازج الفصيح بالعامي، والتراثي بالمعاصر، والنصي بالنصي، ومظاهر العتاقة اللغوية بالمستحدث من الأشكال والأساليب والتراكيب المؤسلبة (Stylisation)[2] باستمرار. فهي - في وجيز عبارة - مزيج من اللغات المتساجلة داخل لغة واحدة، وأداة لالتقاط تفاعل اللغات، وبلورة محاورها الفاعلة وسط ركام سنن التواصل اللساني وغير اللساني وصهرها في لغة شعرية، وهي بذلك تتوسل التفاعل النصي من أجل الوصول إلى لغة تسرد المتخيل الواقعي. ويُعد ذلك من أهم مكونات الخطاب في العمل الأدبي، لا سيما النوع الروائي، لما له من إيحاءات دلالية ووظيفية، وأبعاد فنية ومرجعية.

وينهض هذا التفاعل النصي على استدعاء النصوص السابقة في نص لاحق للتفاعل معها وإعادة إنتاجها من جديد. وفي هذا السياق، يجدر التذكير ببعض المفاهيم الأساسية التي تشكل قطب الرحى في نظرية التناص وفلسفة الحوارية عند باختين M. Bakhtine، وقد أحصاها بشير قمري في مؤلفه «شعرية النص الروائي: قراءة تناصية في كتاب التجليات»[3]. وهي **أولًا**: مفهوم التوسيط المرجعي الذي من شأنه أن يسهم في توليد نقط تعالق اشتغال ما هو خارج النص، واشتغال النص فيه، ثم اشتغال النص ذاته. **وثانيًا**: الصوغ الذاتي للمرجع (La subjectivation)، ويتم عبر خلع صفة الذاتية على المحكي، ويجعله قصة ذاتية عن طريق تضييق وجهة النظر بحسب ذاتية السارد وحضور المؤلف كصوت سالب، يتحرك في خلفية النص ويحرك التوتر الأيديولوجي. **وثالثًا**: مفهوم المزج المرجعي، ويقوم على أساس برمجة سردية عبر أنظمة سيميائية وقولية من الآليات المرجعية المتنوعة. **رابعًا**: الصفاقة المرجعية. **خامسًا**: على تنظيم المحكي، في حين تتدخل سلطة المؤلف لتحقيق التحوير الذاتي. **سادسًا**: وهو ينتقل عبر نصوص ومحكيات وبنيات شكلية بحرية تامة. وتمتزج هذه المظاهر جميعها لتخلق حسب تصور كريزنسكي Krysinski

* باحث وناقد تونسي.

تصويغًا تناصيًا شموليًا، فيسهم في جعل الرواية تتخذ طابعًا جداليًا - من حيث الشكل- مع نصوص روائية وغير روائية أخرى، وتتخذ من جهة ثانية صفة انزياح دلالي بالنسبة إلى نموذج يكون النقد قد حدده(٤).

وما اختيارنا لـ (شعرية التفاعل النصي في رواية «تعويذة العيفة» لـ توفيق العلوي) عنوانًا واسمًا لمقالنا هذا إلا لجزم منا بأن قوة هذا النص كامنة في ما يسمه من تدفق اللغة فيه وشعريتها. ولمّا كان ذلك كذلك فإنه لا يعدو في حقيقته أن يكون جماع نصوص قادمة من فضاءات قصية، محدثة وقعًا ما شعريًا أو جماليًا تسبك بلغة تفرضها قوانين الرواية. وعليه، فإن هذه الرواية وقد انبثقت إلى النور وهي تسعى مستفزة متلقيها ومحصل الذاكرة الإبداعية والنقدية، بشقوتها، ومكرها، ومخاتلتها، ومصادمتها لآفاق التوقعات بما هي معمارية لغوية، انبنت على تقاطع نصوص تفاعلت في ما بينها وتساجلت، فكانت ترجمانًا من الطراز الأوفى لظاهرة التفاعل النصي ودالة عليه. فما حقيقة هذه ظاهرة وما جوهرها إبداعيًا ونقديًا؟

١- التفاعل النصي ودلالاته في رواية «تعويذة العيفة».

تنفتح رواية العيفة على خطابات متعددة ونصوص كثيرة ترتاذها وتؤمها، فتتداخل فيها وتتمازج معها مشكلة بناء جديدًا مستحدثًا. ولا ريب في أن الكتابة الروائية الحديثة في حاجة من حيث المنطق الذي بنيت عليه إلى هذه التفاعلات النصية؛ فالنص لا يتأتى له أن يؤسس كيانه إن لم يكن متعلقا بخطابات مغايرة وبأنماط متنوعة، مثل: الكتابة السيرذاتية، والتاريخية، والدينية، والأسطورية، والصوفية، والتراثية. فلا يتحقق نحت الكيان في عالم الرواية إلا بالعدول عن أحادية الخطاب ونمط الكتابة المنفردة إلى جمالية التعدد والتنوع ولذة الامتزاج والتداخل، في لحظة إبداعية جمالية قادرة على صهر هذا المتعدد داخل الكل الروائي. وتبدو هذه النصوص متفارقة متباعدة في مستوى الزمن واللغة، ولكن من شأن هذه المسافات أن تنهض بوظيفة إغراء المتلقي فتدفعه إلى أن يملأ فجواتها، فينخرط بفاعلية وإيجابية في إعادة إنتاج النص الروائي. ونقف في روايتنا هذه على حدود تداخل النصوص واختلاجها، وتنوع أنساغها، ومصادرها، واحتوائها على عدة عناصر ومرجعيات من شأنها أن تؤسس الدلالة، وتعقد علاقات نصية وسياقية تؤمن الوحدة الكلية للمعنى في حلبة الرواية الواحدة. ولعل ما يمكن ملاحظته بخصوص هذه الرواية هو مراهنتها على نحت دلالة سوسيولوجية من أوساع الروح التونسية التي تشكل بالنسبة إلى السارد المنية والمستقر، ودلالة ثقافية مكتسبة باعتبار أن التعويذة الأساسية هي الثقافة ممثلة في أن «العيفة» أصبح روائيًا مشهودًا له بحيث أقض مضجع الحقيقة السلطانية، وأفزع السلطة بكتابة الروايات، وحاول جهد الطاقة أن يحميَ بيضته مظنة تواصل هذه الحرب الباردة ضد النظام الذي سعى حثيثًا إلى كشف النقاب عن هذا الروائي المجهول. هذه منطلقات الأحداث ويبدو لنا أن العنوان لفت نظر المولعين بالرواية بوصفه ذاكرة تختزن منابت السرد وفسائل القص، وبوصفه سؤالاً في الواقع، ثم وجه الأنظار صوب التراث بوصفه أرضية للبحث واللعب والمساءلة.

فما دلالة هذه العودة إلى تراث السرد العربي القديم؟ وهل من سبيل إلى نفخ روح جديدة في الكتابة الروائية اعتمادًا على استبطان التراث لاستلهام روح إضافية وديناميةٍ وقدرة وفاعلية يحتاجها الحاضر لتحريك ما استبد به من موت وسكنه من روح الدغمائية والسكونية؟ وهل يتعلق الأمر بقفزة طليعية أو هو مجرد لحظة نكوص إلى الوراء؟

بهذه الأسئلة وبغيرها تتقدم هذه المقاربة التفاعلية التناصية لبعض الجوانب التي تقترحها رواية «العيفة» ضمن سيرورة المشروع الروائي العربي بتونس. أما خلفية التحليل المنهجية، فهي تستند إلى مستويين، يتمثل المستوى الأول في المقابلة والموازاة بين النصوص وبنياتها أكانت قديمة أم مستحدثة. وأما المستوى الثاني، فهو عين التأويل باعتباره بحثًا في دلالات العلاقة بين السرد الروائي والسرد التراثي الكلاسيكي.

وبالإضافة إلى أننا معنيون في هذا المقال بالإجابة عن هذه الأسئلة في أثناء تحليلنا ومناقشتنا للأقوال والأفكار والقيم والحوادث، فإننا معنيون أيضًا بالتركيز على الكيفية التي تشتغل بها اللغة في نص «العيفة» من منظور الناقد الروسي ميخائيل باختين مؤسس النقد الحواري، وذلك من خلال آليات حددها في إطار الخط الأسلوبي للرواية بهدف تشخيص خطاب الآخر، وتتمثل في التهجين (L'hybridation)[٥]، الأسلبة (la stylisation)[٦]، والمحاكاة الساخرة/ الباروديا (la parodie)[٧]، والسخرية (L'ironie)[٨]، حيث تسهم في خلق ازدواجية صوتية ضمن الملفوظ الواحد، والكلمة الواحدة. فضلاً عن تعميق الفكرة إزاء ما له صلة بكيفية تعامل الرواية مع التعدد اللغوي (الفصحى/ العامية)، وتعدد الأصوات (مؤلف/ سارد/ شخصيات)، وتعدد وجهات النظر والقيم والأفكار وضروب التحويل والتهجين الطارئة على الرواية بفضل هذه الكثرة الكاثرة من السجلات والمرجعيات، فما دلالات ذلك؟

٢- التفاعل النصي مع الأسطوري: الأسطورة اللغوية/ خطاب المقدس الجديد.

استدعت رواية «تعويذة العيفة» لـ توفيق العلوي أسطورة العيفة باعتباره وجهًا كنائيًا مقنعًا لخالقه، وليست أسطورة الرواية إلا صمام أمان للعيفة وللمثقف عمومًا، يتحصن بها من عوادي الزمن ونوائب الحدثان، ويغير بها مصيره من تهافت القاع إلى ألق القمة، وما ترتبط به من وضع اعتباري مميز للمبدع. ويطل من وراء «توفيق العلوي» شخص «بروميتي» رمز التحدي الإنساني. وهو أشبه بنموذج الفراعنة في التصور الشعبي والديني؛ أي فرعون وهامان كبير سحرته وقومه وهم يغالبون الدهر بالطين والصخر ليشيدوا عظمة الإنسان وخلوده. وعلى غرار هذه الصورة يمثل البطل/ العيفة صاحب الملكة الإبداعية الخلاقة التي لا تقهر والفعل الذي ينفي العدم، ويزيل عقدة الوضاعة الاجتماعية ودونية الأصل الريفي، شكلاً من أشكال العنصرية، وملمحًا دالاً على العنجهية والصلافة، التي تجعل الدونية والرفعة ليس مردهما إلى الفعل والاكتساب بل إلى الجبلة والفطرة. وشأن العلوي في هذا النص أن يستبدل وجوه الصنم الإبداعي والذائقة الجمالية المضروبة بأسوار فلاذية، المكرسة لقداسة النمط الخالد والنموذج المؤبد في مثل قوتها، التي ترتد سليلة للمدرسة التونسية في الأدب التي وضع حجر الأساس فيها المسعدي والدوعاجي وغيرهما، حفاظًا على الأصالة الثقافية في مجال التخييل والترميز. وينبئ العيفة في تجربته بميلاد أعمال أخرى قادمة، مخزونة في مهاوي الذات الإبداعية للعلوي، وبأن هذا العمل سيشفع بآخر، فالمطر يبدأ رذاذًا ثم يصير مدرارًا؛ ذلك أن بذرة الأدب مزروعة في أعماق العلوي تأبى إلا أن تخرج من طور الفعل اللازم والشح الإبداعي إلى طور التعددية والإنتاج والخلق. وهكذا يتاح لهذه الأسطورة أن تكون مركوزة بعمق في حقيقة الحياة وفي أرض السرد في آن، حين يخرج العيفة من ضيق محبس النفس إلى كثرة اليمّ بانتخابه في البرلمان واعتلائه منصب نائب عن الشعب. إنها صور تفد من شقوق الذاكرة، وأحداث تستقر في الواقع لتؤلف لوحة من الكلمات، تسعى إلى إماطة اللثام عن اغتراب

المثقف، الذي يعاني من لامبالاة المجتمع وتسلط النظم، فيفزع إلى الكتابة، ليشكل تعويذته التي تحميه من كيد الكائدين وحسد الحاسدين.

فإذا أنعمنا النظر في أسطورة «تعويذة العيفة»، نلفيها ترصد مسيرة شاب نزل وافدًا من الريف إلى العاصمة طالبًا، فمثقفًا، ثم مؤلفًا ناجحًا. وكان ينشر منذ باكورة أعماله الروائية تحت اسم مستعار، خجلاً من اسمه الحقيقي «العيفة الهويمل». لكن ما إن اشتهرت أعمال المؤلف حتى فتح النظام تحقيقًا قضائيًا ضد مؤلفها المجهول المتخفي.

فالبطل يشكو نوعًا من الصراع المحموم مع ذاته، بسبب اسمه الذي وسمته به عائلته التي عضها الحزن بنابه، وملك عليها شبح القتامة والسوداوية أمرها، لموت أبنائها وهم في سن مبكرة. فكان مبعث الاسم اعتقاد والديه بأنه لأجله سيعافه الموت، ويبقى حيًا يُرزق، لكنه لم يعرف حياة عادية مستقرة، بل كان دائم الفرار من ذاته، ومن صلافة نظام متجبر صلد أكرهه على أن يكون عدوًّا له، وما كان يبغي ذلك أبدًا.

ويلفي البطل نفسه مجبراً على اقتحام بوابة نظام اجتماعي وسياسي منكر كل الإنكار لقيم العدالة الاجتماعية، والمساواة، ومنظومة الحقوق الطبيعية للإنسان، ووجد البطل نفسه مجبراً على ضرورة الإذعان لأمر استقطابه من لدن منظومة واضحة التصدي له ومحاولة الإيقاع به في شراكها وحقيقة اغترابه في ظلها، ليحبس كلماته ويخرس صوته. لكن العيفة كان فطنًا للمطبات والفخاخ التي نُصبت له في كل مرصد، واختار أن يظل مؤلفًا مهمشًا مجهولاً بعيدًا عن الأضواء والشهرة، على أن يصبح روائيًا منكلاً به مسجونًا، ليستمر في بسط طريق نجاحه، متجاوزًا كل العقبات، مذللاً كل الصعاب.

يلوذ العيفة بالكتابة «تعويذةً» تقيه من كل ضغوط السلطة، وأشكال كوابتها، وإكراهاتها، ومحاصرتها، ورقابتها وتحصنه من أثارها، كلما ازداد تعقبها له وتشديدها الخناق عليه، أو هو يخير الفرار إلى صدر امرأة يفنى فيه عشقًا وتخصيبًا للأمان يتدفق على الذات من رماد الاغتراب، وصراعًا بين توق طموح إلى حياة التنعم والرفه ليس يخبت، وانكسار جموح بفعل الإحساس بالظلم والقهر الذي تمارسه السلطة ضده، وهو ما ينفك يتنزل على النفس المكلومة آيات، خاصة عندما يتعقب بكلف وحدب نجاح روايتيه حذاء السجان، وربطة العنق والسياسي. لكنه يستعصي عليه البوح بأنه المؤلف الحقيقي لهما.

وتكشف الرواية عذابات البطل عندما يناجي ضميره كبرياءه «لو كنت مثلك لاخترت السجن على هذه الحياة المهينة، أنا مستعد أن أكون معك في زنزانتك أؤنسك، وقد أتحدث مع زملائي من ضمائر السجانين».

إن الشعور بالغبن والمرارة الذي أحسه «العيفة»، هو ذلك الذي عبر عنه أبو القاسم الشابي أحسن تعبير من خلال البيت التالي:

الوَيلُ للدُّنيا الَّتي في عَرشِها
فَأسُ الطَّغامِ كَرِيشَةِ الرَّسَامِ

والرواية، في وجيز عبارة، مغامرة وجودية جريئة جسدها «العيفة» واقعًا ورمزًا وتجربة قصوى في الكتابة. وهو يجسم، في مستوى الإبداع، الطاقات الجديدة التي فجرها التاريخ في صلب مجتمع يُحسب اليوم على الهامش لا على المركز. لقد كان يتطلع إلى التحكم في مصيره بمسئولية تامة، على الرغم من عوائق المركز التي هي أكثر من أن تحصى. ولا شك في أن العيفة صورة من صور غيلان، أو أبي هريرة «السد» لـ المسعدي، أو وجه من وجوههما، في تجسيده للإيمان بالإنسان في مناهضة المواقف الجبرية التي كانت توكل كل شيء إلى القضاء.

ويبدو أن «تعويذة العيفة» شكل من أشكال الثقافة الأسطورية أو الأسطورة الثقافية، التي تجعل الأسماء حيلة للفرار من الموت، وتجعل من الكتابة حيلة للنجاة من المكائد والمكر السيء. بيد أن

الاسم، وإن كان ملاذًا لصاحبه من الموت، فإنه يلقي به في أكناف حياة أشبه ما تكون بالموت أو أشد إيلامًا وقسوة. وإذا كانت التعويذة متنفسًا من هموم الذات وثقيل كوابتها بالكتابة، فإن للكتابة معادلاً موضوعيًا هو الحرية.

هذا عن توظيف الأسطورة داخل نص التعويذة من أجل إثرائها بدلالات جديدة وطريفة، لكن التفاعل النصي لم يقف عند هذا المكون، بل امتد اهتمامه إلى النصوص الدينية التأسيسية، قرآنًا وسنةً، لتحقيق التنوع والتعدد من ناحية، ولإقامة نوع من الجدل الخلاق والتوتر الإيجابي بين المقدس والمدنس.

٣- التفاعل مع النصوص الدينية.

(أ) التفاعل مع الآيات القرآنية:

يعني التفاعل النصي مع القرآن «التناص مع مضامينه وأشكاله، تركيبيًا ودلاليًا، وتوظيفها في النصوص الأدبية بواسطة آلية من آليات شتى»[٩]. والأدب إذ يتفاعل مع القرآن أو مع مدونة الحديث النبوي، يسعى إلى امتلاك قدرات إبداعية تتيح ممارسة فاعلية التشكيل السردي المتفرد، مثلما يسهم في تحقيق التآلف مع أي نص قديم أو جديد[١٠]. فلئن مثلت اللغة في القرآن الكريم، وحتى في الحديث النبوي الشريف الموسوم بأنه معدود من جوامع الكلم سقفَ الإعجاز التعبيري، والبلاغي، والأسلوبي، وثروة في المجاز لا تُضاهى، كمًا وكيفًا، فإن الدين يمثل كذلك أحد المستويات العليا في الثقافة، والواقع أن طبيعته الرمزية تضعه في مستوى أسمى بكثير من المستوى التكنولوجي أو المستوى الاجتماعي...»[١١]. وعليه، فإن توفيق العلوي يعوّل على إستراتيجية التفاعل النصي، بوصفها أداة فعالة تمكننا من الكشف عن تعالق الرواية مع النص القرآني، حيث تبرز ظاهرة اقتباس المفردات والتراكيب القرآنية بكثرة. فمؤلفنا من الروائيين الذين غلب عليهم، في تعاطيهم مع النص القرآني، استخدام ما يطلق عليه بـ «التضمين الجزئي» وعلى توظيف آية بكاملها وهذا ما يطلق عليه بـ«التضمين الكلي»[١٢].

ومن علامات التضمين الجزئي في «تعويذة العيفة» مثلاً، استخدام عبارة «بشرًا سويًا»، وقد انتزعها العلوي من نسقها المقدس، وبالتالي من سياقيها الدلالي والتركيبي، وهي الآية السابعة عشر من سورة مريم: ﴿فَاتَّخَذَتْ مِن دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا﴾. فالمؤلف يعدل عن سياق الآية القرآني المفعم بالقداسة إلى سياق المدنس، ومن مشيئة السماء وهي توقع ما تراه مناسبا والشخصيات طوعا لبنانها إلى مشيئة أهل الأرض واستبدادهم، ومن الصديقة مريم والروح الأمين جبريل وهما يتلقيان - في ظل عالم عامر بالإيمان وغامر بالنفث في الروع - نداء المطلق بروح الاستعداد للتنفيذ، ويستجيبان ويتفاعلان مع أوامر الوحي الإلهي بعقيدة «سمعنا وأطعنا»، إلى حذاء السجان وهو ينعى الدهر ويتبرم من رجلي مالكه لضخامتهما واعوجاجهما، ويتمنى لو انتعله رجلا السجين. يقول السارد: «استقل حذاء السجان بذاته، تمنى أن تنتعله رجلاً السجين، فيصبح منهما، منصهرًا فيهما، بشرًا سويًا، وقلبًا أبيًا»[١٣]. وهذا الأسلوب هو عين المحاكاة الساخرة حيث يتحدث المؤلف/ السارد بواسطة الآخرين، أي حذاء السجان الذي يستدعيه على اعتبار أنه شخصية إنسانية يُوظف كلماته ويحملها دلالات تتصادم مع النزعة القَبْلية، ليصير الكلام خادمًا لأهداف تتعارض مع تلك التي وُضع من أجلها أصلاً. لقد امتزجت في هذه العبارة «بشرًا سويًا» لغتان أي رؤيتان متصارعتان، موقفان متضادان من العالم، ينخرطان في نحت المحاكاة الساخرة. الرؤية الأولى، وهو الحذاء يقرر الاستقلال عن صاحبه السجان والخروج عن «بيت الطاعة» أي رجليْ السجان لقرفهما واعوجاجهما ومعاناته

منهما. وأما الرؤية الثانية، فهي تمنيه أن تنتعله رجلاً السجين عوضًا عن السجان، وكأننا بالمؤلف تتعلق همته بناصية عالم مقلوب أو اليوتوبيا معكوسة، ذلك أن معاني الحق والخير والجمال والعدالة والمساواة لا تتحقق إلا بتبادل الأدوار والوظائف بين الثنائيات المتقاطبة المؤثثة للواقع.

وقد استخدم المؤلف الأسلبة للتعبير عن موقفه من الطبقة السياسية الحاكمة، والمتنفذة في البلاد التي لا تعير اهتمامًا بأحوال الفئة الضعيفة والمهمشة والمطحونة اجتماعيًا، ولا تلقي بالاً لما تعانيه من فقر وبطالة وأمية، ولما يتوارى خلف هذه الإشكاليات القائمة من مشاعر الأسى والحزن والألم والسوداوية التي اكتنفت هذه الطبقة، وشكلت وإياهم بمثابة البنية المنحكمة التي لا فكاك بين عناصرها.

وقد ألمح ميخائيل باختين في مواضع عديدة إلى أهمية هذه الظاهرة الفنية والأسلوبية في خلق الثنائية الصوتية في الرواية، مما يفضي إلى إسباغ سمة التنوع والاختلاف التي تنأى بها عن الخط الأحادي أو المنولوجي. والأسلبة تعني أن المتكلم يختزن ذاكرة الآخر، ويحتفظ بملفوظ غيره ويقوم بأسلبته لخدمة مقاصده الخاصة، فيضفي عليه نبرته (intonation) المخصوصة التي قد تتعارض دلالتها أو تتقاطب مع القصدية السابقة أو تتنافذ معها. فإنا إذن أمام كلام مؤسلِب وآخر مؤسلَب. ويندرج ضمن هذا الإطار مختلف أشكال التعبير المكتوبة والمتداولة الشعبية الرفيعة والمبتذلة، المقدسة والمدنسة.

ففي أحد سياقات نص العيفة تنتقل العدسة، وهو برنامج تلفزيوني مسجل، إلى قرية «العيفة» وإلى بيته على وجه التحديد، وقد فعل فيها طقس البرد والثلوج فعله، وتسبب في خسائر مادية وبشرية جسيمة، يلتقطه ناظرًا الشخصية المحورية. وينقل السارد هذا المشهد الحزين والمؤلم، من خلال مقطع سردي يتخلله الوصف، وهنا يتعالق الجدولان: جدول الصفات الجسدية لوالد «العيفة» وجدولا الصفات الخِلقية (Prosographie)، والخَلقية (L'étopée) لمعيوفة، ولعل هذا التعالق ينبه للمفارقة القائمة بين جسامة النكبة التي أحلت بأهل القرية عموما وبهذه العائلة على وجه الخصوص، وتخاذل المسئولين وتصاغرهم أمام نداء الواجب. يقول: «ها هو أبوه مناديا ولا مجيب، مستغيثا ولا مغيث عدا عدسة ظن بها خيرا فخذلته، حدق فيها مليا، فأشاحت عنه بوجهها حياء منه لعلمها أن صرخته في واد غير ذي زرع...»[١٤].

وهنا يؤسلب السارد كلام المولى جل في علاه ليمرر فكرته / قصده، مقرا أن فكرة تركيز العدسة للضوء على الحال المزرية التي تنوء تحت أثقالها هذه العائلة لم يكن دليل اهتمام وعلامة فارقة على نية تسوية وضعيتها الاجتماعية والإنسانية ذات الملامح الكارثية، بل كان من قبيل المخاتلة الإعلامية الماكرة الهادفة والمهدفة إلى ذر الرماد في العيون وتلميع صورة الدولة، وذلك على اعتبار أن هذا النوع من الإعلام متواطئ مع السلطة الحاكمة؛ فهو لا يسعى إلى تعرية الحقائق كما هي وكشف هنات النظام الحاكم من أجل تغيير الأحوال ومعالجة الأوضاع، ولكن يسعى إلى طمس الحقائق وإظهارها على غير حقيقتها، من أجل تثبيت أركان النظام القائم. ولعل هذا ما يدعوه كارل ماركس «الوعي الزائف» أو ما يسمى التوظيف باعتباره قناعا مثلما ذهب إلى ذلك ريابوف Ryabov. وعليه فحتى الفنان أو الأديب لا يستطيع أن يعبر عن الواقع بشكل جيد إلا متى امتلك مرجعيات سياسية تمكنه من فهم الظواهر الاجتماعية وتفكيك العلاقات البشرية وتحليله[١٥].

هذا وتكمن الأسلبة في هذا الملفوظ «في واد غير ذي زرع». يقول الله تعالى: ﴿رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِندَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا

لِيُقِيمُوا الصلاةَ فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً منَ الناس تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُم منَ الثمَرَاتِ لَعَلهُمْ يَشْكُرُونَ﴾(١٦).

يؤسلب السارد داخل ملفوظه الروائي جزءا من آي القرآن، ليحقق قصدية معينة تنطوي على موقفه من الحياة السياسية في البلاد التي يعيش فيها، حيث لا حياة للفئات المهمشة والمحرومة وللجهات الداخلية البعيدة عن الساحل والعاصمة. والملاحظ أن الجزء الموظف من الآية ينزاح في الرواية عن دلالته الأصلية التي له في القرآن الكريم. فإذا كانت الدلالة القرآنية تجري في نهر تأكيد ما يتسم به الرسول إبراهيم الخليل من روح المسئولية تجاه أسرته، فحتى لما ترك إبراهيم - عليه السلام - زوجته هاجر وابنه إسماعيل بواد غير ذي زرع وولى عائدا إلى فلسطين، لم يكن تخليا منه عن مسئوليته والتزاماته تجاه زوجه وابنه، وإنما كان استجابة لنداء الله وامتثالا لأوامره، وقد علمت منه هاجر ذلك. وهي لذلك لم يفارقها اليقين بأنها في معية الله وعنايته التي ما انفكت تحنو عليها وتحدب، وبأن تلك عناية تدبر لها ولابنها أمرا جللا، وتهيئهما لمهمة فارقة في تاريخ البشرية وسياق التنزلات الإلهية على عكس الدلالة الروائية التي تبدو مختلفة؛ فهي تعكس تخلي الدولة عن مسئوليتها تجاه مواطنيها. فإذا كان ملفوظ «صرخة بواد» تفي بالغرض، فإن وصلها بنعت مخصص له «غير ذي زرع» من شأنه أن يؤكد معنى تخلي الدولة عن مسئوليتها تجاه من تظل رعايتهم والإحاطة بهم منعقدة بعاتقها من ناحية، ومعنى تمكن المؤلف من الأصل القرآني وإحاطته خُبرا به بوصفه المرجع الأم للغة العربية وسقف الإعجاز اللغوي والبلاغي في لغة الضاد.

ويبدو أن المؤلف واعٍ بأن التفاعل النصي مع الدينيَ لا ينغلق على النص التأسيسي الأول «القرآن الكريم»؛ لذلك فقد جاء في تعويذته منفتحًا على المدونة الحديثية أيضًا؛ لأن نصوص الحديث النبوي المستقرة في الصحاح ليست في متصور المؤلف مجرد نصوص مفسرة للغامض، ومعينة للمبهم، ومفصلة للمجمل، ومقيدة للمطلق، بل وحي متمم للقرآن، أحكاما وتشاريع وهداية، ﴿ إِنْ هُوَ إِلا وَحْيٌ يُوحَى﴾(١٧)، خصوصًا في مجال العبادات والأحوال الشخصية؛ ولذلك فقد استصحبت ملفوظ الرسول مسلمة استقرت عتبتها وثبتت في اليقين الأيقن للضمير الإسلامي، وهي أن الرسول محمد ﷺ أوتي جوامع الكلم، بمعنى أن المعاني الكثيرة مختزلة ومعبر عنها في عدد محدود من الألفاظ، وأن كلامه مبرأ من الهوى والارتجال.

(ب) التفاعل مع الحديث النبوي الشريف:

حرص توفيق العلوي في نصه على توظيف صور فنية استند فيها إلى السنة النبوية، وذلك من خلال ميله إلى «استحداث الشكل وتعتيقه، وقصدية اختيار التعدد اللغوي»(١٨)، من حيث الأسلبة والمزج بين الأجناس الأدبية والخطابات غير الأدبية، وتشغيل العتيق منها في تضاريس الخطاب الأدبي مثل الحديث النبوي. وبالإضافة إلى ذلك فإن إقامة العلاقات التفاعلية التناصية بين النصين المذكورين من شأنها أن تبرز لنا كثافة البنية اللغوية، وتوالد الصور الشعرية التي احتلت مساحات واسعة من «تعويذة العيفة»، وذلك بتوظيفه طاقات النص النبوي الشريف البلاغية(١٩).

وقد ساعدت هذه الميزة على تداخل أنا المتكلم في خطاب «تعويذة العيفة» مع ضمير الغائب وضمير المخاطب المفرد، كما لو أن وضع الفرد هو نفسه وضع الجماعة وهموم الأنا هي هموم الآخرين: «ألا تعلم أن التشبه بالنساء حرام شرعًا، ألا تعلم حديث الرسول عليه السلام: لعن الله المتشبهين من الرجال بالنساء والمتشبهات من النساء بالرجال؟» (تعويذة العيفة، ص١٠٧). ولعل في إيراد هذا الحديث مقصدًا أيديولوجيًا يرتب أولوياته، ضمن خطاب متماسك، متناسق ومتسق، فـ (سي حميدة) مدير

المعهد وأستاذ التربية الإسلامية سابقًا يقود مشروعًا إقناعيًا، يتوجه به لغة ومرجعًا إلى «العيفة». ويبدو أن التشبه المحرم المقصود ليس هو التشبه المنكشفة معالمه من شخصية «العيفة» روحًا وممارسة، بل هو المستنبط والمؤول من أقصوصته التي قدمها للأستاذ في الفصل، حيث قال: «أنا أنت، سيمر الخريف ونكون واحدًا، جسدًا واحدًا، وروحًا واحدة» (تعويذة العيفة، ص.١٠٨). وقد لجأ المؤلف إلى تشكيل هذا التفاعل النصي مع الحديث النبوي لتوليد السخرية (L'ironie)، وذلك من رحم المزج بين الدلالات والمواقف المتعارضة. فموقف أستاذ التربية الإسلامية ومدير المعهد كان من المفترض أن يأتيَ متحليًا بالاعتدال ونبذ التطرف، فيجيء خطابه صادمًا لأفق التوقع، ومفعمًا بالغلو والشطط، فيرتد خطابه حجة عليه. وعلى العكس من ذلك، يأتي ملفوظ «العيفة»، وهو التلميذ، ملفوظًا تربويًا هادفًا، ومنضبطًا، وموسومًا بالسماحة والاعتدال، ويؤسس لخطاب إنساني ينبذ التمييز بين الجنسين.

فالمتكلم في هذا الخطاب السردي إذ يستعمل كلامًا ساخرًا، وهو الذي ينطوي عليه الملفوظ يؤدي وظيفتين أساسيتين، هما: تكثيف دلالة العقلية المتخلفة، التي اخترقت الوسط التربوي ممثلاً في بعض رموزه لتعميق صفات الاستنكار والاستهجان للأفكار المتطرفة والعقلية المشطة ضيقة الأبعاد. وكذلك التهكم والاستياء، اعتمادًا على مقارنة ضمنية بين خطابين إيجابي وسلبي.

وعليه، فإن أسلوب السخرية يولّد هنا ثنائية صوتية بين نوعين من القيم أو الأفكار، نوعًا يقيم الأدب بالأساس على مفهوم الحرية في مطلق أبعادها وأوسع تجلياتها، ونوعًا آخر يمارس الرقابة على الأدب والفكر التي هي أشبه في القديم بممارسة وظيفة الحسبة. وهو رأي يفهم مقولة الالتزام من الخارج، ويسعى لأن يكون جريئًا وأمينًا في ذات الوقت.

لقد عاد توفيق العلوي إلى جذور التراث الإسلامي، فاستمد منه أعرق أشكال التحصين من العين الحاسدة والمكر المدبر بليل: التعويذة لا ليقلده بروح ماضوية عقيمة، بل ليعيد اختراعه وأجرأته بقوة الذهن الحديث.

ولئن كان التفاعل مع النص الديني على درجة كبيرة من الخطورة والتأثير في تشكيل الأيديولوجيا الذاتية للمؤلف، لقيامه على أسلبة ملفوظات النصين التأسيسيين الأولين: قرآنًا وسُنَّةً. وذلك في خدمة وجهة نظر مغايرة لاستخدام المؤسلَب منها في وضعه الأصلي، فإنه لا يعدو أن يكون ملمحًا من ملامح الرواية، لا يجلّيها تامة إلا إذا ائتلف مع النص الأدبي، فتنكشف وجوه الجدة والطرافة فيها.

٣- التفاعل مع النص الأدبي.

تتبدى أولى ملامح التفاعل النصي في تناص الروائي مع نصوص غيره من الأدباء، وقد برز ذلك منذ عتبة التصدير، الذي تضمن بيتين لـ علي الدوعاجي. وهما كالتالي:

عاش يتمنى في عنبة
مات جابولو عنقود
ما يسعد فنان الغلبة
إلا من تحت اللحود

ففي هذا الشعر نلمس تفاعلاً نصيًا أدبيًا مع ما جاء في المتن من خلاصة لحياة «العيفة»، إثر رصد مسيرته الحياتية؛ فهو شخصية انطلقت بطموحات متواضعة تجد منتهى غايتها في تعيينه مربيًا في مادة العربية، بعد حصوله على الأستاذية من كلية ٩ أفريل، فتحكم البطالة عليه قبضتها، ويتربص الفقر والفاقة وقلة ذات اليد به، ويضطر إلى ممارسة كل المهن الهامشية والمتعبة التي لا ترقى إلى مستواه المدرسي. وهو ما أوصله إلى مرحلة قصوى من الاختناق، لم يتسن له تجاوزها إلا بتوسل الكتابة تعويذته الثقافية، التي تتيح له التنفيس عما يثقل

كاهله، ويؤرقه من ثقيل الكوابت، والكوابح، وجسيم الإكزاهات، والرغبات المقصية. ولعل أهمية هذا التصدير كامنة في اعتباره فضاءً تخييليًا للرواية، ومنطقة واقعية حرة، وروحية مثالية، وهي بمثابة المقولة التقديمية التي تسبق الدخول في الفضاء التخييلي للرواية، والتصدير مثلما يعرفه جينيت شاهد يوضع عادة في صدر الكتاب[٢٠]؛ فالتصدير بهذا المعنى، يحتل صدارة الكتابة ويتبع المؤلف نظامًا واحدًا في تنظيم فضاء الصفحة الافتتاحي لكل فصل من فصول الرواية، وينهض التصدير بأهمية جسيمة في توجيه المتلقي واستدراجه لمواجهة الرواية، ليصبح مشاركًا في إنتاج دلالتها الكلية.

ولا تنكشف ملامح التفاعل النصي للروائي مع نصوص غيره من الأدباء فقط، بل تبرز كذلك من خلال تفاعله مع أعمال سارده «العيفة»، وهي: حذاء السجان، وربطة العنق، والسياسي. وتبدو أبرز لحظات المشاكلة والتماهي مع هذين العَملين كامنة في اللغة؛ لأن لغة «العيفة» تنبري في روايته حذاء السجان أبلغ من لغة الرواية. وتجب الإشارة كذلك إلى أن لغة الرواية لا تخلو من الروح التونسية المتلبسة بالقدرة على التبليغ في أوجز عبارة، مع ما يسمها من سلاسة وانسيابية، مثلت منة معقودة بعاتقها استطاعت أن تصل كل مفاصل الرواية ومشهدياتها، في روح الهزل، وفي لوحات حوارية لها من حرارة الدارجة وطزاجتها ما يصل الشخصيات المتحاورة بنسب بثقافتهم، ونمط حياتهم، ووعيهم الطبقي والاجتماعي.

هذا عن التفاعل النصي مع الأدب وأهميته في نحت معمار الرواية بمكوناتها المتنوعة الفلسفية والأدبية، أما عن توارد اللغات واللهجات وتجادلها في البنية النصية للرواية، فلها وظيفة لا تقل قيمة وأثرًا عن الأدب في بلورة شكل الرواية الحداثية والتجريبية، التي لا تكون إلا حمالة اختلاف وتعدد، وخزانة جدة وطرافة.

٤- تناص مع اللغات واللهجات.

جاءت رواية «تعويذة العيفة» على سمت فسيفسائي من الأساليب ونمنمة من جدل اللهجات واللغات، وهو ما يعدل بها عن فضاء الوحدة والانحسار والضيق إلى آفاق الثراء والتنوع. يقول السارد محاورًا الذيب، مبرزًا الفرق بين هويتيهما الاسميتين، وموضحًا مكامن الإحراج في اسم «العيفة» على وجه التحديد: «الأمر مختلف، أنت في عاصمة الأنوار، ولا شك أنهم ينادونك (Addhib) قريب على كل حال من أديب وهو ما ينطبق عليك» (ص٣٢). هذا وقد قُدت الرواية - في عموم لغاتها وتراكيبها وأبنيتها - على سمت اللغة الفصحى الراقية والميسرة في آن، تلك التي كفلت لها حيوية عجيبة وأمدتها بسعة ومرونة خلعت عليها قوة المقروئية وعمق التأثير، وأضفت عليها رونقًا شعريًا بهيًا. فلا تعرض الأفكار عارية من سياق ولا تقدم في إيهاب لغوي مهترئ أو مترهل. وإن حضر معجم اللهجة الدارجة منسربًا في ثنايا العمل، مثل: «سجائر فاوحة»، و«حاميها حراميها»، وبعض الجمل باللغة الإنجليزية (انظر: ص١٥٩)، فإنها في تواشجها وتراشحها مع الفصحى تحافظ على وجاهتها اللغوية وجزالتها اللفظية، دون أن تلغيَ مياسم حرارتها وطزاجتها وإغواءاتها لمتلقيها.

يبدو أن الروائي توسل شكل التضمين، فتناسلت حكاياته وتشظت بنية القص، وهو ما أسهم في كسر نسق الرتابة، وأتاح المجال لإنعاش سمات التواصل والانسيابية والعفوية في دفقات القص المتتالية والمشهديات المتوالدة. فقد خلق كسرًا للرتابة في مستوى المشاهد. وهو ما يعكس نفسًا بوليفونيًا، وثراءً صوتيًا، وتنوعًا رؤيويًا، ومعرفةً خبريةً بالكتابة الأدبية. فبقدر ما أحكمت سجون الواقع قبضتها على الشخصية المحورية في لحظتي البداءة والختام، انطلقت روح الكتابة من جسد الكوابت والإكراهات، لتعانق على درب الحرية أفقًا أرحب

ومدى أخصب، ولتأتلف ذات المؤلف والسارد في ملحمة الكتابة باعتبارها تعويذة ثقافية، فتنزاح من رسن الضيق والمحدودية إلى آفاق الاتساع والوجود المخصب المنعم بنفحات العناق بين ثنائيات الذاتي والموضوعي، والفردي والكوني، والحميمي والعام.

لئن مثلت اللغة بأساليبها المختلفة والمتنوعة عامل تطوير للرواية وإنضاج فني لها، فإن تنوع الأجناس في فضائها وجدل الأنواع والأشكال يعد من أبرز ملامح حداثتها وعلامات تطورها ونضجها.

٥- التفاعل النصي مع السير الذاتية.

لا تخفى علينا بعض القرائن التي تحيل على لحظة الاشتباك في «تعويذة العيفة» بين الروائية وكتابة الذات. وهي كتابة تستوعب بالإضافة إلى السيرة الذاتية المذكرات واليوميات، ومحكي الطفولة، والرسائل الخاصة، والمقال الذاتي. وهو ما يثير إذن - بدءًا من صيغة التفاعل - إشكالاً مفهوميًا. فهل نفهم صيغة النسبة هنا فهما تخصيصيًا إطلاقيًا تُستبعد منه آليات التبعيد، التي تهيمن في العادة على صنوف الكتابات غير الذاتية، أو نعتبر صفة «الذاتية» مجرد قيمة أخلاقية نسبية لا غير، لا تقدر على إلغاء فعل الكتابة باعتباره فعلاً من أفعال التبعيد على نحو ما؟ إننا أصبحنا نقرُّ بأننا «لا نشك في أن علاقة الذات بالفعل الكتابي في مجال رواية مثل "تعويذة العيفة" علاقة مشكلية معقدة إلى أبعد الحدود؛ لأنها تستند إلى مواضعة أجناسية دقيقة، تفترض ضمنيًا إمكانية اضطلاع النص المكتوب بوظيفة الإحالة التاريخية المباشرة على حياة كاتبه كما كانت في الواقع»[٢١]، إحالة النسخة الوفية لأصلها المفترض، ولكن صعوبة التسليم بهذه الفرضية التصورية - إنْ لم نقل استحالتها أصلاً - لم تكن لتخفى منذ القديم عن المترجمين لذواتهم، فما هي أوجه الاشتباك ومستويات التفاعل بين طرفيه الأساسيين؛ أي السيرذاتي والروائي؟

يبدو أن ما يمكن أن نقدّر أنه مرجعي واقعي ذاتي في رواية «تعويذة العيفة» لا يعدو أن يكون زيفَ حقيقة، وزعمَ اعتقاد، مأتاهُ ومرجعهُ - دون شك - إلى ضرب من المشابهة للواقع نصيًا لا غير، أو التمثيل، أو التخيل، أو المحاكاة؛ ذلك أن «العيفة» ليس إلا رمزًا للكادحين، وهي فئة اجتماعية واسعة عاشت - منذ الستينيات إلى حدود انطلاق الثورة التونسية - الظروف الاجتماعية والأوضاع الاقتصادية نفسها. فلئن ارتقى كثير من أبناء الفئة الكادحة إلى الفئة الوسطى، بفضل سياسة ديمقراطية التعليم وتعميمه التي فرضتها الدولة على ذلك العهد، فإن منهم من لم يستطع أن ينسى معاناة فئته الكادحة، فرغبوا في كشف منابت الفساد والإفساد الواسم للطبقة السياسية، فكان مآلهم المراقبة والتضييق والملاحقة والمعاقبة.

ولعل أهم ما يمكن أن يرصد من أثر للنوسان والتذبذب بين الروائي والسيرذاتي على امتداد «تعويذة العيفة»، ليس في تعقب المضمر والخفي والمقصي من حياة المؤلف في ثنايا الرواية، فذلك أمر معهود، ولكن الطريف كامن في التبئير على مخاض الكتابة الروائية، باعتبار أن ما تشهده من عسر التشكل والولادة إنْ هو إلا وجه حداثتها وملمح تجريبيتها. فرواية «تعويذة العيفة» ليست من صنف الروايات السهلة التي تسمى روايات القراءة Romans Lisible، التي ما إن يطالعها صاحبها حتى ينام وثيراً، ولكنها من صنف الروايات الممتعة والمتمنعة في آن، التي تسمى روايات الكتابة Scriptible Roman[٢٢]، تلك التي ما إن ينتهي صاحبها من قراءتها حتى تبدأ متاعبه.

وما من شك أن لتعدد المكونات داخل الرواية - مثل المكون السيرذاتي - أهمية بالغة في نحت ميسم التنوع والثراء الروائيين، ولكن كذلك حضور الحكمة والموعظة والتقاطهما من مظان الحكايات المثَلية، أو حتى الأمثال في صيغتها التقريرية

المجردة أمر من شأنه أن يسهم في إغناء الرواية من أنساغ متعددة، وفي بلورة مشروع انفتاحية الرواية على الأجناس الأخرى، دون أن يفقدها ذلك هويتها الأجناسية.

٦- التفاعل النصي مع الأمثال.

الأمثال أقوال موجزة بليغة قيلت في حادثة بعينها، ثم ذاعت على ألسنة الناس وأصبحت بمثابة حكم ومواعظ تُضرب في كل موقف مشابه، ويظهر التفاعل النصي مع هذه الحكاية المثلية واضحًا في مواضع متعددة ومتفرقة من «تعويذة العيفة»، يقول السارد: «وإن غدًا لناظره قريب» (ص٣٢-٢٠٩). ويبدو جليًا أن استدعاء هذا المثل وغيره من الأمثال السائرة من مرجعيات مختلفة، سواء أكانت شعبية أم من مرحلة ما قبل الإسلام، ليس فعلاً مجانيًا أو اعتباطيًا، بل هو فعل هادف ومهدف يعضد في مستوى أولي مقولة «ما لا يدرك كله لا يترك جله»، وهو ما يعني أنه إذا عجز الشخص عن الإتيان بأمر ما أو حكم ما، فهذا لا يعني تركه له بالكلية، بل يأتي منه ما استطاع. و«العيفة» ما استطاع أن يجهر باسمه الشخصي المسجل في بطاقة الحالة المدنية، وقد يكون مرد ذلك وضعه الاعتباري المرتبط بهويته الاسمية، فما كان للعيفة من الشهرة والصولة ما يخول له أن يطرق موضوعًا ساخنًا ناريًا من طراز خفايا حياة السجون ومظالم المساجين. وفي مستوى ثان، فإن المثل هو الصيغة الاختزالية التجريدية الأرقى للحكمة في بعدها الكوني والإنساني؛ لذلك فهي تُطلب أنى وُجدت. ولعل معنى هذا المثل ومغزاه يتردد صداه في ما قالت الحكماء «من كَثُر صوابُهُ لم يُطْرَح لقليل الخطأ». ولم يكن هذا الأمر بمنأى عن نظر الشارع الحكيم، فإنه في باب التكليف لم يطالب المُكلفين إلا بما هم مطيقون له قادرون عليه، دون أن يلحقهم فيه حرج أو مشقة، فمن قَدر على ما كُلف به لزمه فعله، ومن لم يقدر فإن التكليف يسقط مع العجز وعدم القدرة. وقد جاء في الرواية، على لسان رئيس لجنة الماجستير في أثناء المناقشة، إثر تعبير «العيفة» عن دواعي استغرابه من الربط بين بحثه وبين الحادي عشر من سبتمبر المثل التالي: «وأن كبار الحي ما زالوا على قيد الحياة يرزقون» (ص١٨٥). وجاء هذا المثل لتنبيه الطالب بأن مكره المخبوء في طبقات عمله ومقصدياته المضمرة لا يمكن أن تنفلت - بحال من الأحوال - من سلطة الرقابة النقدية للأساتذة المناقشين للعمل ومعارفهم بالرواية وخُبرهم بأسرارها وفنونها. ويحضر كذلك المثل التالي: «كل فتاة بأبيها معجبة» (ص٢٣٨)، ليكشف عن عمق المشاعر التي تصل بين الوالد وابنته، وهي تتجاوز المستوى الفطري والكوني العام، لانغراس هذه المشاعر في منابت النفس الإنسانية بإطلاق، ولتتعالق مع أبعاد الخصوصية والأصالة.

ولعل هذه البنية المثلية المكتنفة للرواية والمبثوثة في أوساعها، يستدعيها توفيق العلوي من مرجعيات مختلفة ومتنوعه، لا ليوظفها كما هي، بل يعدل بها عن معناها الأصلي ليكسبها دلالات روائية جديدة وطريفة.

الخاتمة

إن هذا الذي انكشف لنا في نص «تعويذة العيفة» جنسًا ورؤى وتفاعلات لَشَاهدٌ على أن ظاهرة التماسات بين الحدود والتخوم، وبين الأجناس والأنواع، وبين اللغات واللهجات فيها هو ما يشدها إلى الحداثة ويصلها بنسب بالتجريب. ويبدو أن الأصالة والتوحد والبساطة قد تراجعت وحلت محلها الهجنة، والتعدد، والتعقيد؛ ذلك أنها لا تخاطب المتلقي لترسخ ما استقر لديه من سائد القيم ومترسم الأفكار، ولكنها تستفزه، وتستنفر فيه حساسية جديدة، وتثير في ذهنه أسئلة عليه أن يواجهها، وتغريه بمغامرات عليه أن يخوضها، وتجذره في تاريخ ما عاد قادرًا على استيعاب إشكاليات الراهن وأزماته، ما

لم يفهم نظيراتها في الماضي، ويتوصل إلى تفكيك الأزمة والنفاذ إلى ميكانيزماتها المولدة لها.

إننا ونحن ننعم النظر في الرواية على امتدادها الحدثي والورقي، ونمسك بالخيط الناظم لها المتعلق بسلطان التعويذة الثقافية بديلاً موضوعيًا ووجدانيًا عن واقع سياسي واجتماعي وثقافي مائز لتونس في حقبة معينة، مشوب بالتكدير، واستبداد كل ملامح التبكيت، ومؤشرات التيئيس من معانقة أفق أخصب، وفضاء أرحب للتغيير والتجديد، سوف لن نتردد في الإقرار بقدرة النص على تجاوز الكثير من مآزق التراكم الروائي الذي شكل امتدادًا للنص المرجعي بتونس. فقد عمل تحققه النصي على استدراك الأهمية التي للوظيفة الجمالية في الخطاب الروائي الواقعي. وعلى عكس الواقعية التقليدية المائزة لكثير من النصوص الموسومة بضيق الأفق وانغلاقيتها، فقد عمدت إستراتيجية «تعويذة العيفة» على صهر الأيديولوجي والجمالي، الواقعي والخيالي، التاريخي والفني، السيرذاتي والروائي، العامي والفصحى ضمن وحدة أسلوبية عليا، مركبة ومنسجمة. وبذلك يكون هذا النص قد تصدى للكثير من مغالطات الفهم التقليدي للواقعية وأوهام «الالتزام» الذي كبل بدايات مشروع التأصيل الروائي العربي بتونس؛ إذ الواقعية لا تتعارض مع التجريب والتنظير إنما يتكامل مع الممارسة، وفحش الواقع وقبح صورته لا يشكلان مبررًا كافيًا لاستبعاد جمال الخيال.

إن رواية «تعويذة العيفة» تتخذ سمة الجنس الأدبي القادر على تشرب مجموعة من الأنواع، وتقويض فكرة النص المغلق التي روج لها أساطين النقد البنيوي، حيث لا يكف النص عن الإشارة إلى ما يربطه من وشائج بغيره من النصوص الأدبية وغير الأدبية. وعلى هذا السمت نلفي آثار التوظيف المكثف للتفاعلات المنبثقة بين الخطابات، وجدل اللغات، والأجناس والأنماط الأدبية وغير الأدبية، المقدسة والمدنسة، المألوفة والمهملة. ولكن نرصد أثر هذا كله على إنتاج دلالات الرواية وإخصاب عملية التدليل الكامنة خلف هذا النزوع. وبهذا القول يتم تأكيد ريادة هذا النص ضمن مشروع التجريب الروائي المنفتح أبدًا على المختلف والمغاير. أما السؤال حول ما إذا كانت «تعويذة العيفة» نواة لتوجه قائم في الكتابة الروائية، أو تيار روائي ممكن ومتاح ومعقول داخل مشروع التجريب الروائي المتواصل، فالإجابة عنه تظل رهينة للمستقبل.

الهوامش

١ - **التناص**: حسب تعريف جيرار جنيت هو «علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص». انظر: **التعلق النصي**: عمر عبد الواحد، دار الهدى للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٠٣م.

٢- انظر، بشير القمري: **شعرية النص الروائي .. قراءة تناصية في كتاب التجليات**، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، ١٩٩١، ص١٠١.

٣- انظر، بشير القمري: **شعرية النص الروائي .. قراءة تناصية في كتاب التجليات**، ص٨٥.

٤- بشير القمري: **شعرية النص الروائي .. قراءة تناصية في كتاب التجليات**، ص١٢٠.

٥- **التهجين**: هو عبارة عن مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد؛ أي التقاء وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية أو بفارق اجتماعي، أو بهما معا على ساحة ذلك الملفوظ. (انظر، ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ترجمة وتقديم: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط٢، (١٩٨٧)، ص١٠٨.

٦- **الأسلبة**: أشار ميخائيل باختين في أكثر من موضع إلى أهمية هذه الظاهرة الفنية والأسلوبية في خلق الثنائية الصوتية في الرواية، مما يؤدي إلى إضفاء سمة التعددية التي تبعدها عن الخط الأحادي أو المنولوجي. والأسلبة تعني أن المتكلم يحتفظ بكلام

الآخر/ الغير ويقوم بأسلبته لخدمة نواياه الخاصة، فيضفي عليه نبرته (intonation) الخاصة قد تتعارض دلالته مع القصدية السابقة أو تتوافق معها، فنحن إذن أمام كلام مؤسلِب وآخر مؤسلَب، ويدخل في هذا الإطار أسبلة مختلف أشكال التعبير المكتوبة والمتداولة الشعبية الرفيعة والمبتذلة، المقدسة والمدنسة... (انظر، ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية - جزء من كتاب علم الجمال ونظرية الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨، ص.ص. ١٤٩- ١٥٠).

٧- المحاكاة الساخرة / الباروديا: هي كذلك نوع من أنواع العلاقات المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللغات، ففي الباروديا يتحدث المؤلف بواسطة الآخرين أي يستعمل كلامهم فيدخل فيه اتجاها دلاليا يتعارض تماما مع نزعة هذا الكلام الغيري، مما يؤدي إلى خلق تصادم مع صاحب الكلام الأصلي فيجبرَه على خدمة أهداف تتعارض تماما مع الأهداف التي قصدها الكلام قبل المحاكاة. فالصوت الثاني وهو ضمني = implicite + يخلق تصادما واضحا عندما يجعله المؤلف يستقر في كلام الغير (انظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفيسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص٢٤٨)، في هذه الحالة تشبه الباروديا الكلمة الغيرية التهكمية ذات الدلالة المزدوجة التي تنقل النزعات والمواقف المعادية لها، فإذا كانت كلمة المؤلف في الأسلبة تستقر في كلمة الغير دون أن نصل إلى حد التصادم الحاد، فإن المؤلف/ السارد في المحاكاة الساخرة يتحدث بواسطة الآخرين أي يوظف كلماتهم ويحملها دلالات تتصادم مع النزعة القَبْلية، ليصير الكلام يخدم أهدافا تتعارض مع تلك التي وُضعت من أجلها أصلا. والمحاكاة الساخرة بتعبير آخر هي نوع من الأسلبة يقوم على عدم توافق نوايا اللغة، المشخصة مع مقاصد اللغة المشخصَة، فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها، ولكن يشترط في الأسلبة البارودية ألا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطا وسطحيا، بل عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كل جوهري مالك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا وثيقا باللغة التي بوشرت عليها. (حميد لحمداني: أسلوبية الرواية - مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ١٩٨٩، ص٧٩).

٨- السخرية: يلجأ العديد من كتاب القصة والرواية إلى توظيف فن السخرية بنوعيها اللاذع والحاذق، وما ينجم عنهما من مواقف جزئية تابعة بحسب مقتضيات المقام الكلامي مثل المزج بين الدلالات والمواقف المتعارضة، التشويه اللفظي، الانزياح وغيرها، والمتكلم في الخطاب السردي عندما يستعمل كلاما ساخرا يؤدي وظيفتين أساسيتين هما: تكثيف الدلالة لتعميق صفات معينة مثل الاستنكار والاستهجان، وكذلك التهكم والاستياء اعتمادا على مقارنة ضمنية بين خطابين إيجابي وسلبي(انظر، فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٩، ص٣٠٢).

٩- عصام حفظ الله حسين واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ١٤٣١هـ/٢٠١١م، ص٧٧.

١٠- ينظر، أحمد جبر شعث: جماليات التناص، دار مجدلاوي، عمّان، ٢٠١٣-٢٠١٤م، ص١٠٤.

١١- وليام هاولز: ما وراء التاريخ، ترجمة وتقديم: أحمد أبو زيد، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤، ص٣٢٨.

١٢- انظر، ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، نهضة مصر، القاهرة، د. ت، ص٢٠٠.

١٣- توفيق العلوي: تعويذة العيفة،، زينب للنشر، تونس، ٢٠١٦، ص١٣.

١٤- توفيق العلوي: تعويذة العيفة، ص٢٣.

١٥- ف. ريابوف: الفن والإيديولوجيا، ترجمة: خلف جراد، دار الحوار، دمشق، ١٩٨٤، ص١٧.

١٦- سورة إبراهيم، الآية ٣٥.

١٧ - سورة النجم، الآية ٤.

١٨ - بشير القمري: شعرية النص الروائي .. قراءة تناصية في كتاب التجليات، ص٨٧.

١٩- انظر، رجاء عيد: لغة الشعر .. قراءة في الشعر الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥م، ص٢٥٥.

20- Gérard Genette, **Seuils**, Paris, Seuil, 1987, p.147.

٢١- جليلة الطريطر: كتابة الذات في السيرة الذاتية وتجلياتها لدى لطيفة الزيات ونوال السعداوي، حوليات الجامعية التونسية، عدد ٣٥، تونس، ٢٠٠٨.

22- Roland. Barthes , **S/Z**, Paris ,Ed , Seuil 1970, P.P.VIII-X.

شعرية الثبات والتحول في القصة القصيرة

مجموعة «بيضة على الشاطئ» لـ شريف صالح أنموذجا

محمد سليم شوشة*

مقدمة

صار للشعرية في ظل المناهج البحثية المعاصرة سبل كثيرة متنوعة، وصار الحديث عنها نوعًا من البحث عن الكيفيات التي يتم بها إنتاج القيمة الجمالية في النصوص أو الخطابات الأدبية. وصارت تتجاوز الحدود بين الأنواع الأدبية؛ بحيث أضحت علامة على الأدبية وتجاوز التواصل البحت إلى لغة خاصة، تتمتع بالمقومات الشكلية التي تصنع الخصوصية الأدبية، وتؤكد جماليات خاصة بالإضافة إلى التوصيل أو التبليغ. فالبحث عن الشعرية أمر يتجاوز النوع، ومنذ مدة طويلة بدءًا من كتابات جاكوبسون، وباختين، وشكلوفسكي، وإيخنباوم، وغيرهم ترسخ الحديث عن شعرية السرد أو شعرية خطابات أخرى أنها قد تكون غير أدبية أو حتى غير قائمة على اللغة، مثل الفن التشكيلي أو التصوير أو التمثيل. لكن هذه الدراسات بالتحديد مهدت طريق الكشف عن الشعرية اللغوية بشكل خاص، وداخل البنية الشكلية للنصوص، بحيث أضحت هناك معايير وأنماط لما يمكن أن يسمي بالأدب أو يتم وصفه بالأدبية من الكلام أو النصوص.

تتوفر نظرية الأنواع الشعرية التي أقيمت على الإيقاع على مبادئ نظرية قارة لاتزال نظرية النثر بحاجة إليها[1]. وهو ما يعني ضرورة دراسة السرد وفق رغبة في كشف الأنساق التي تحدد شعريته وتؤشر أدبيته بشكل أكثر وضوحا وحسما من الناحية العلمية. فالإيقاع - على سبيل التمثيل - جزء من تحديد هوية النوع، وترسيم حدود الشعرية بشكل خاص، وهو حاضر بقوة في هذا الخطاب القصصي، «ذلك أن التكرار - القائم على التماثل التام أو غير التام - مكوّن هام للإيقاع، فمعاودة العناصر والوحدات نفسها الظهور على امتداد العمل هو ما يسهم في تماسكه وترابط أجزائه، ويحافظ على استمرار صلة المتلقي به ومتابعته له واستيعابه إياه، خاصة مع طول العمل وامتداده»[2].

إن اصطباغ لغة خطاب معين بصبغة خاصة وهيمنة أنساق معينة يمكن الكشف عنها، يسمح بتحديد ملامح شعرية هذا الخطاب وتحديد الكيفية التي صنعت أدبيته، والمسارات التي عبرها تكونت جماليته. وهذا ربما مارسه كثير من الدارسين مع خطابات أدبية بعينها، حددت السمات الأسلوبية

* مدرس الأدب العربي، كلية دار العلوم، جامعة الفيوم، مصر.

لشعرية ما، أو أسهمت في مقاربتها على نحو أكثر تحديدًا وأقرب للطابع العلمي. وهذا البحث يتجه نحو خطاب القصة القصيرة عند كاتب معاصر طامحًا الكشف عن المسارات التي أنتجت شعريته وشكلت جماليات هذا الخطاب القصصي. بالإضافة إلى أن تحديد ملامح شعرية ما والكشف عن مسارات تشكلها، أمر يسهم بشكل كبير في مقاربة تأويلية تتحصن بعدتها التأويلية وتمضي في عملها وفق إجراءات واضحة منطلقة من الشكل إلى المضمون وفق تدرج طبيعي وربما حتمي.

في رأي جاكوبسون أن القيمة المهيمنة على البنية هي إحدى أهم محددات النوع، وفي المجموعة القصصية المدروسة تظهر مجموعة من القيم المهيمنة التي ترسم ملامح شعرية خطاب القص فيها، وتقربها من حدود النوع الشعري، وبخاصة قيمة التكرار. فيجعل جاكوبسون القيمة المهيمنة هي جوهر النوع، فالعروض هو القيمة المهيمنة في الشعر وفق منطق حقبة أدبية معينة، ومن ثم يمكن اختيار السبيل نفسها، لمعرفة ملامح النوع بصفة عامة، والشعرية بصفة خاصة، فإن تعريف أثر أدبي فيما لو قارناه بمجموعات أخرى من القيم الثقافية يتغير بدرجة ملحوظة منذ أن يؤخذ مفهوم المهيمنة كنقطة انطلاق[٣]. فيجب ألا يغيب عن بالنا أن عنصرًا لسانيًا نوعيًا يهيمن على الأثر في مجموعه Totalite يعمل بشكل قسري، لا راد له، ممارسًا بصورة مباشرة تأثيره على العناصر الأخرى[٤]. والعنصر المهيمن في القص لا يمكن القول بأنه يصل إلى مرتبة القافية مثلاً في الشعر، بل الأمر يكاد يقترب من هذا، فهو نوع من الاقتراب والتشبه، وليس تطبيقا كاملا للنموذج الشعري، ففي النهاية ليست هذه ضوابط نوع يتم ترسيخها، بل الأمر في صورته النهائية أقرب للاستعارة أو الاستعانة أو توظيف سماتِ نوع داخل نوع آخر.

وهذه المقاربة هي بحث في شعرية الخطاب، وليس في النص أو البنية النصية، فهي لا تتجاوز الجملة فقط، بل النص كذلك بحيث تنظر إلى المجموعة القصصية كلها بوصفها خطابًا، وبحيث تتوجه كذلك إلى بحث إنتاج يتجاوز حدود النص إلى ملامح الخطاب وتحليله، وهو خطاب ينتمي إلى نوع القصة القصيرة، «واستنادًا إلى تصور مانغونو، فإن الخطاب يفترض أنه تركيب أشمل من الجملة، وأنه موجه، وأنه شكل من أشكال الفعل، بوصفه صورة من صور النشاط الاجتماعي، وأنه قائم على التفاعل، وبخاصة في الحوارات، وأنه لا يمكن تصوره دون سياق، وذات تستعمله، وتحيل عليه الضمائر الموجودة فيه، كما أنه محكوم بمعايير مثل أي سلوك اجتماعي، وهو لا يعطي التبرير لتقديمه على الوجه الذي تم تقديمه به من خلال الأعراف الاجتماعية، وأنه مأخوذ ضمن تداخل الخطابات، خصوصًا أن لكل جنس خطابي، طريقته الخاصة في ربط العلاقة بين الخطابات المنتمية إليه، ومجرد كون الخطاب منتميًا إلى جنس معين يقتضي ربطه بغيره من الخطابات المندرجة ضمن الجنس نفسه»[٥].

في ملامح خطاب القص عند شريف صالح تتشكل منظومة العلامات الدالة من نوعين مهيمنين: علامات الثبات وعلامات التحول، وهذان النوعان ينتجان شعرية الخطاب القصصي في مجموعة «بيضة على الشاطئ»، وينتجان ملامح الخصوصية في هذا القص. وهذا البحث يعتني برصد ملامح شعرية الخطاب القصصي الناتجة عن هذين النسقين من الثبات، والتحول، وحركة الخطاب الأدبي بينهما، لينتج جماليته وقيمته الدلالية.

التكرار وتثبيت القيمة/القيمة المهيمنة

يمثل التكرار في مجموعة «بيضة على الشاطئ» واحدًا من أفعال الثبات وأدواته، ويأخذ وضعيات عدة، متجاوزًا شكل التكرار السطحي أو الإعادة الصماء

للكلمة أو الجملة، ويأخذ مستويات عدة من إعادة الشخصية، أو إعادة العبارة، أو الجملة، أو الحوار في مواضع متباينة وسياقات جديدة؛ ليعمل التكرار على هذا النحو في اتجاهين: الأول شكلي لغوي أو صوتي صرف، وهو قريب على نحو كبير من القيمة اللغوية الثابتة في الشعرية الكلاسيكية، مثل القافية أو الروي أو غيرها من أشكال إنتاج الإيقاع؛ لتبدو القصة في إطار هذا الدور للتكرار نوعًا من التناغم الصوتي المقصود وتشبه السوناتا أو المعزوفة السردية، التي يعمل فيها لحن واحد أو أكثر من لحن بينها نغمات مشتركة على أقل تقدير. أما الاتجاه الثاني للتكرار فهو في جانب الدلالة أو المضمون، وهو ما ينتج حالة من ثبات مكونات الحياة ومفرداتها، ويؤكد على وحدة الموضوع والإصرار عليه. فتتكرر الأوجاع، والشواغل، والقضايا؛ لتبدو الحياة التي يقدمها الخطاب القصصي حياةً واحدة متسقة وغير مفككة أو متشرذمة، بل حياة واحدة شكلا ومصدرًا.

وللتكرار دوره الإيقاعي الترابطي الذي لاحظه كثير من الدارسين، وهو عملية ترابطية بلاغية يقع معظمها تحت مستوى الوعي، وتتكون من خليط من التوريات والأواصر الصوتية، والأواصر المعنوية الغامضة، والأواصر التي تنتمي إلى الذاكرة بما يشبه الحلم. ويظهر من هذا الخليط ذلك الاتحاد الغنائي المتميز للصوت والمعنى[٦].

قد يبدو التحول والتغير الذي يطرأ على المجتمع الذي يقاربه شريف صالح في خطابه القصصي هو القيمة الجمالية الأكثر تجليًا، على أن هذا التحول يتلازم معه الثبات، فيأخذان صورة المفارقة أو المقابلة داخل النص، ويشكلان مكونًا دلاليًا وجديلة قائمة على المفارقة والتقابل، تشكل معالم هذا الخطاب القصصي وتشكل خصوصيته، وتمنحه طابعًا شعريًا، وتناغمًا وتماسكًا يُعلي من جماليته، ويجعل الخطاب كله كما لو كان نابعًا من دفقة شعورية واحدة كما قصيدة الشعر.

يصبح الثبات والتحول في قص شريف صالح نسقًا مهيمنًا وفاعلاً جديرًا بالحصر والمقاربة، لما يمنح من شكل أدبي يرسم ملامح الخصوصية والتفرد في هذا الخطاب القصصي، ويمتد ليستوعب العناصر الفنية للقص كافة، ابتداءً من الشخصية القصصية ومرورًا بالزمن والمكان واللغة، كما يتجلى كذلك أثر الثبات والتحول في الناتج الدلالي ويوجه المقاربة التأويلية ويحدد ملامح الشعرية أو الطابع الأدبي لهذا السرد القصصي.

في مستوى الشخصية ثمة ثوابت الشخصية المهمشة/ الذات المهمشة التي تبدو تافهة وساذجة وهيِّنة في أحلامها وطموحها واستسلامها، بين مشاركات في رحلات التأييد بالأتوبيس السياحي، وبين إدمان مشاهدة الكليبات الخليعة التافهة والفرجة على مصائب البشر في نشرة الأخبار[٧]. ثم التحول من هذه الذات الشاعرة بالدونية والتفاهة إلى الرؤية الكونية الناتجة عن مجمل الخطاب القصصي، وهي رؤية ملفوفة بالإنسانية ومسحة الشفقة على مصير الإنسانية والكوارث وجرائم الحرب، مثل غرق عبَّارة عليها الآلاف في سبع ساعات، أو حرب نووية تكفيها المدة نفسها، وجورج بوش الابن الذي يمثل مأساةً بذاته للعالم، فهو لا يحتاج لأكثر من خمس دقائق لارتكاب أية حماقة، فيمكن أن يستيقظ البطل من نومه على مصيبة كبيرة يرتكبها بوش الابن في حق البشرية[٨]. ليبدو هذا التحول من التافه إلى المهم أو الرؤية الكونية عنصرا من عناصر بناء شعرية القص وربطه أو صَفِّه ونظمه وفق منظومة التقابل والتعارض التي أساسها الحياة التي تهيمن عليها التقابلات والتعارضات والثنائيات المتضادة. وتتعلق الذات في النهاية بأحلام التبدل الكبير بأن تعيد صياغة الكون قنبلةٌ نووية بحجم مناسب، ليبقى الأمل معقودًا على هذا التبدل الذي هو في غاية القسوة في جوهره، فتتعارض الشخصية ذاتها بين أحلام البراءة والمتعة والجمال مختلطة بالرغبة في إبادة العالم بقنبلة نووية.

لتبدو بعض الوحدات أو أجزاء البنية المتكررة بمثابة القافية التي يقف عندها النَّفَس الشِّعْري/السردي، أو هي وحدات الإيقاع المتكررة في معزوفة موسيقية وتأتي على بعد أو مسافة ثابتة أو على الأقل مسافة محسوبة نسبيًّا، لتشكِّل الصوتَ المتكرر أو النغمة الثابتة في فضاء المعزوفة أو القصيدة، مثلما تتكرر التفعيلات بوتيرة ثابتة، وعلى مسافة محسوبة وفي شكل دائري يدور حول نفسه منتجًا الإيقاع، وهو ما تحدث عنه جون كوين في كتابه بناء لغة الشعر[٩].

ويتجلى في مصير بعض الشخصيات القصصية في مجموعة بيضة على شاطئ نوع من التكرار الذي له قيمته الدلالية أبرزها الغرابة التي تقربه من حال الموت، أو الجمود، إذ يمثل التكرار على نحو من الانحاء نوعًا من الجمود والموت[١٠]. هذا الثبات على وتيرة واحدة رتيبة للحركة أو العمل تجعل الشخصية أقرب للموت، وتستسلم للامبالاة والتلاشي في فوضى الأشياء والأحداث المملة، فتقضي على حضورها وتلغيها تمامًا. لتبدو حال حضور الشخصية أقرب لاغتراب داخل الغربة، اغتراب عن الوطن، اغتراب عن النجاح، اغتراب عن الحلم وتحقيق الذات، وبالتالي اغتراب عن الحياة نفسها. وتدرك الشخصية ذلك وتنازع هذا الألم. كما يتجلى في قول البطل: «إنه الموت وأنا راض به، لا أحد ينتظر عودتي ولا أتحمس لسماع صوت أحد، جميع من أعرفهم وأحبهم صاروا بعيدين جدا. ثمة حاجز شفاف قاس بيني وبين جميع البشر»[١١].

وهذه الحياة الرتيبة التي تهيمن في زمنها الآني على الذات المغتربة في قصة الخروج إلى الشمس، تقابلها الحياة المتجددة والمتدفقة بالحيوية والأمل في زمنها الماضي، وتأتي عبر الذاكرة، لأنها كانت بصورتها هذه في الطفولة فقط التي تبدلت وتحولت وصارت مثقلة بالألم والرتابة والتكرار في مستواها الآني، الذي يعانيه البطل المغترب أو الهارب نحو الشمس أو يخرج إليها في المشرق/ الكويت. على أن كلمة الخروج في العنوان تحيل على السابق أو على القصص السابقة التي تدور أحداثها داخل الوطن، فإذا كان هناك خروج فلابد من مرحلة سابقة في الداخل، فترتبط القصة بما قبلها من قصص وتبدو الشخصية الرئيسة/ البطل هي نفسها في كل القصص؛ روحًا محايدة تعاين وتتأثر، لكنها لا تبدي رأيًا، ولا تملك غير فعل التألم في صمت. وهذه الدلالة لكلمة الخروج هي نفسها تتضمن معنى الثبات أو وحدة الشخصية، فالشخصية التي خرجت بأحلامها هي نفسها التي عاشت أحداث الداخل السابقة، بما يعني أن الكلمة الواحدة بوصفها علامة دالة عكست قيمتي الثبات والتحول في الوقت نفسه، فإذا كانت تمثل نوعًا من الحركة المختلفة أو الجديدة أو السعي نحو الحلم في المشرق والغربة، فإنها دالة على وحدة المصدر أو صاحب الفعل نفسه/وحدة الشخصية.

وفي ظل حال التكرار والموات في الغربة تتشابه الأشياء كلها وتبدو هي نفسها في كل مرة على الرغم من تبدلها، فالمرأة المتصابية وابنتها المصابة بحمى الرقص، هي نفسها انتصار زميلته في العمل والوقت كله يبدو متشابهًا، فلا فرق بين ليل أو نهار أو ضوء أو ظلام، فكأن العالم أصبح تحت وطأة ألم التلاشي والغربة عالمًا بلا ملامح، وتبدلت صورته القديمة التي كانت تميزه في مرحلة الطفولة؛ حين كانت الخطوط والفواصل بين الأشياء واضحة جلية ولكل شيء طعمه المميز.

التكرار داخل النص/ ثوابت النص

تظهر كذلك الوحدات اللغوية/ الجمل المكررة وأثرها في صنع نوع من الغنائية والترديد الصوتي في فضاء القص، بما يجعل القصة معزوفة غنائية ذات وحدات إيقاعية وتنغيمات تعود على بعد ومسافة ثابتة أو معينة. «أبو جوني الذي جاء إلى الكويت قبل خمسين سنة من أجل خمسمائة ليرة كي يفتح

محل حلاقة، والذي أضاع جواز سفره قبل ثلاثة أيام فقط». تتكرر هذه الجملة في فضاء القصة ثلاث مرات بنصها دون أي تغيير طفيف في تركيبها.

ومثلها «حركة بلال في كابوسه الممتد»، و«على أريكة خلف النافذة المطلة على البحر مباشرة كان بلال يصرخ وهو نائم. يضرب بقدميه حافة الأريكة، ثم يطعن بهما الفراغ لأعلى. كأنه سيهدم السقف علينا. تتكرر مرتين في فضاء قصة الخروج إلى الشمس»[١٢].

تتكرر جملة «الخبر تسرب بعد العصر»[١٣]، في قصة «موت غامض لعدو صامت»، بوصفها استهلالاً للفقرات، واستئنافًا للسرد، وإكمالاً للأحداث، وإحالةً على العنوان الشامل للقصة، وهو خبر الموت الغامض الذي يأتي متسربًا بعد العصر ومع دخول الليل دون إعلان واضح وملابسات معروفة؛ بل هو تسرب لموت غامض ومصير مجهول في عودة الجثة إلى الوطن أو دفنها في الغربة. ويتجاور الثابت مع المتحول هنا، بحيث تتكرر جملة (الخبر تسرب بعد العصر) لكن مع تنوع، فيتبعها في مرة مجيء زميل في قسم الترجمة يدلي برأيه في المتوفي وفي سبب الوفاة، وفي مرة أخرى يتبعها مجيء زميل من قسم التدقيق يدلي برأيه هو الآخر في الوفاة ويتحدث بتفاصيل أكثر[١٤]، ثم يتبعها في مرة ثالثة مجيء سكرتير المؤسسة، وهو لبناني مثل المتوفي، ليفضي برأيه هو الآخر في الرجل المتوفي وفي الوفاة الغامضة[١٥]. فالتكرار ليس نفلاً أو حشوًا، إنما يكتسي طابعًا وظيفيًا مادامت الآلة السردية تسبكها وتحبكها بكيفيات متغايرة، كلما ظهرت إحدى الشخصيات في مختلف مراحل حياة السارد، وكأن نسق القص لا يستقيم إلا بالاسترجاعات المتواصلة، وكأن إشراك القارئ في حقيقة مستعصية ومنفلتة دومًا لا يتأتى إلا في تكرار الموضوعات والاستعادة المستديمة لعلامات الماضي في الحاضر[١٦].

ومثلها صورة الرجل المقاوم للموت أو المتمرد على التحنيط، فتتكرر الوحدة اللغوية الدالة على مشهد المقاومة أو المازجة بين التجمد، ومقاومته في قصة «الخناجر السبعة» بجُمَلِها دون أدنى تغيير في الجزء الأول وتغيير لاحق في بعض التفاصيل، ليتلازم ويتواءم الثبات اللغوي أو تكرار البنية اللغوية مع جمود الشخصية وثباتها في موتها، ويبقى التمرد عليه أمرًا داخليًا يشبه الأمل الكامن أو الأمنية الضمنية البعيدة في القلب والعقل فقط وتنفتح على احتمالية التحقق في المطلق كما تنفتح على نهاية القصة. «مرت عليه عشر شموس، عشرون، ستون شمسًا وهو هكذا، ممددًا في عتمته الأبدية مثل إله لا يجد أحدًا يتحدث إليه. لا شيء هناك سوى العتمة والصمت وحشرجته الواهنة ورائحة النعناع الآتية من الوادي الأخضر»[١٧]. وكان قد سبقها في الصفحة مباشرة «مرت عليه عشر شموس، عشرون، ستون شمسًا وهو هكذا، ممدد أرضًا، مقيد إلى البقعة ذاتها: بقعة السقوط والهبوط في المكان ذاته الذي حاول الطيران منه»[١٨]. على أن هذا التكرار في ذاته يتضمن التحول والتبدل في المصير، فالمكان نفسه الذي كان يرجو منه الطيران، والتحليق، والنجاح، تحول إلى موضع للفشل والسقوط. فتبدو المفارقة خيطًا شعريًا ممتدًا في الخطاب القصصي، ولونًا من ألوان البديع وتطريز الخطاب وجعله مشكّلاً على هيئة تقابليه تصرِّح بسماتها بارزة كما القصيدة في تجليها وسفورها. وتتكرر مرة أخرى ولكن في حال مختلفة يحاول فيها الصراخ، ويقاوم حتى وإن كانت صرخته تضيع مع الريح ولا يشعر بها أحد، لكنها تبقى في النهاية صرخة ومحاولة للتمرد على الاسم الذي منحوه له، وهو ليس اسمه، والمذهب الذي نسبوه إليه وهو بلا مذهب. «وتتحول صرخته إلى صرخات سرمدية متضادة، تجوب الآفاق ثم ترتد إلى أذنه دون أن تحمل إجابة»[١٩].

فيحدث تكرار للمشاهد، كما تكرار الجمل الحوارية، لترسيخ حال الثبات أو الاستقرار والجمود على الفشل. «ألمح حبيبات العرق على صلعته تلمع في الشمس. ونحن في السيارة يتحدث باندماج وتأثر عن الزبائن الذين خدعوه أمس، مع أنه حكى لي عن الزبائن أنفسهم بعد ساعة واحدة من الخديعة. ويتكرر المشهد في نهر الحياة الرتيبة مع تبدل هيّن، يقول: ألم حبيبات العرق على صلعته وهو يأكل بنهم قطعة كنافة بالجبن ملفوفة في القصدير»[٢٠]. بالضبط كما تتكرر جملة «صباح الخير يا أبو جوني». فيظهر ما يمكن تسميته بشعرية تكرار المشاهد. ومثله تكرار مشهد الاستحمام ومشاهدة الحمامة البيضاء من زجاج النافذة في الصباح ومحاولته تحيتها بصباح الخير على أمل أن ترد تحيته[٢١].

مثل ما مضى من حيث الدور الوظيفي يتكرر الحدث في كثير من القصص، حتى يبدو الفعل عادة غير مفهومة، أشبه بدوران الأرض حول نفسها، الأمر هنا يتجاوز التكرار اللغوي أو تردد عنصر من عناصر البنية برتابة، بل هو حال عامة من المعاودة والتناسخ، الذي يجعل الحياة أشبه برحلة معتادة الأفعال، والأحداث، ونوعًا من الدوران حول الذات أو الرقص في منظومة حركية ثابتة. فرحلات التأييد بالأتوبيس الأزرق متكررة وتصبح مثل الصحو من النوم وتناول وجبة الإفطار، ومثلها عودة بلال من الموت يصبح مكرورًا وطبيعيًا مثل عادات الصباح أو المساء، وهي كذلك في قصة «زائر أم الرشراش» فتاة المتعة الحامل التي تلتقط سيفًا معلقًا على الجدار وتمنحه للبطل حتى يحارب به الأعداء، فيشعر أنه كمن يعيد مشهدًا تمثيليًا أداه من قبل عشرات المرات. وتبدو الحياة معه كلعبة الكلمات المتقاطعة التي تتكرر بمفرداتها، وأحداثها، وأوجاعها، وذكرياتها، وحلوها، ومرها، وأسئلتها دون أدنى تغيير[٢٢]. ومثله الكابوس أو الحلم الذي يتكرر في أكثر من قصة وتنص القصة عبر بنيتها اللغوية على تكراره، كما يتكرر حضور الشخصيات نفسها في الحلم نفسه أحيانا. لماذا يظهر بدر وشلبية في حلمي بهذا الشكل المتكرر؟[٢٣]

التكرار داخل الخطاب/ ثوابت الخطاب

تكرار الأسماء/ الشخصيات (الجدة أم السعد - بلال / الصاحب في الألم - حامد الصفطاوي- الكنج رجل الأعمال وابن حامد الصفطاوي - بدر وزوجته شلبية وابنهما عليّ - الشيخ حسن مجذوب القرية - فاطمة صديقة الطفولة/ فاطمة الصفطاوي الشاعرة - انتصار زميلة العمل المغوية في قصتي «الخروج إلى الشمس»، و«وفاة غامضة لعدو صامت»[٢٤]، «الأتوبيس السياحي الأزرق - الشاب الذي يقف مبتسمًا على شاطئ النهر في يده كيس أسود ينزُّ سائلاً غريبًا»[٢٥].

فيبدو الحاج حامد الصفطاوي - على سبيل التمثيل - روحًا عامة للفساد والاستغلال عابرة لكل الظروف والخيبات والنجاحات، وحده هو الثابت من كل تغيرات الحياة، فيمضي فيها قادرًا على الإفادة من كل شيء سواء كان سلبيًا أو إيجابيًا. فهو تاجر القرية الذي يدخل البرلمان، وينتقل إلى العاصمة، ويستمر بتجارته جامعا بين السياسة ورأس المال ويورث الاثنين لابنه، ويفيد من حصار غزة ويتاجر على الحدود مع العابرين منها[٢٦].

الصفطاوي قيمة ثابتة/ هو رجل السياسة الغامض أو المتخفي، وابنه رجل الأعمال المليونير الفاسد الذي يقدم الرشاوى ويحقق المكاسب، وابنة الصفطاوي الشاعرة الثرية المعروفة المخترقة للثقافة بالنفوذ والأموال[٢٧]، فكأن الفساد باختلاف مجالاته ينبع من أصل واحد ثابت هو الصفطاوي الأب. تمتد شخصية الحاج حامد الصفطاوي، بذورها السياسي في البرلمان والتجارة، وتحوله من تاجر قروي إلى رجل أعمال يسيطر على مقعد

الدايرة في البرلمان لعدة دورات، ثم ابنه الكنج الذي يصبح رجل أعمال يلعب في خمسين مليون جنيه.

ومثله في الثبات في الخطاب شخصية بلال، «بلال الذي يعود إلى الحياة مرات عديدة في الحلم، وبلال الذي يقول إنه يرى نفسه في أثناء النوم ميتًا موتًا حقيقيًا ولا يعرف كيف يعود إلى الحياة! لا شيء يبدد غضبه المكتوم إلا تلك الكائنات الخفية التي تجتاح جسده ليلاً وتخنق روحه»(٢٨). ثم في قصة «الخروج إلى الشمس» يعود بلال مرة أخرى ولكن هذه المرة بملامح أكثر غرائبية عن تلك المرة التي عاد فيها من الموت، صورة بين بين، صورة رفيق الألم الصامت أو الغائب إلا عن الكوابيس(٢٩)، يشاطره الغربة ومواتها وسكونها وترددها ولا يتكلم أو يفعل ما يفعله البشر الطبيعيون.

تكرار الوحدات الاسمية - إن جاز التعبير - مثل (الأغاني: محلاها عيشة الفلاح/ أبو سمرة السكرة / نار يا حبيبي نار/ مروة اللي بتغني أمة نعيمة/ تامر حسني بيبقى نفسي أه - نشرة الأخبار في الراديو/ نشرة أخبار عن حوادث جنائية - مشاجرة قاض مع ضابط أمن دولة - المرأة التي قتلت زوجها - الأتوبيس السياحي الذي ينقلب ويموت ركابه من الشباب العائدين من الصالة المغطاة بإستاد القاهرة بعد تأييد الريس - القطار الأبيض - الحمام الأبيض - الجلباب الأبيض). وهي وحدات يمكن قراءتها في مستواها الدلالي فقط، فتكشف عن عالم صاخب بالحركة المتشابهة؛ لأنه هو العالم الخارجي نفسه لا يتبدل، على الرغم من تبدل القصص فتتكرر ملامحه، على الرغم من اختلاف الأحداث والتفاصيل. كما يمكن قراءتها في مستوى الشكل أو البنية وملاحظة أثرها في تماسك النص، وربط أجزاء الخطاب ببعضه وجعله ممتدًا في رسالته مثل متوالية سردية أو رواية.

يمتد كذلك في الخطاب القصصي حضور الأتوبيس السياحي الذي يقل عشرات الشباب وينقلب في طريق عودتهم بعد مبايعة الريس، لكن هذه المرة يأتي بحضور مغاير، فيأتي عبر نشرة أخبار الراديو الذي يستمع إليه البطل في غربته في الكويت. ليصنع التحول أو التبدل في وضعية التلقي والمشاركة وصورتها، فبعد أن كان مشاركًا أو أحد هؤلاء الشباب في رحلاتهم المتكررة إلى الصالة المغطاة بإستاد القاهرة، فإنه هذه المرة مواطن يتابع من بعيد، ويعايش الأخبار والسياسة وأحوال الوطن عبر الإذاعة وإبداء الرأي فقط. ويربط بين قصتين إحداهما في الوطن والأخرى في الغربة/ «عصر السنجة»، وقصة «الخروج إلى الشمس». وللعنوان هنا قيمته الدلالية المعضدة والداعمة لمعنى الخروج وتبرير الاغتراب في مهمة الخروج إلى الشمس أو النور، الذي انحصر أو غاب في الداخل، على الرغم من شمس الصباح التي كانت تبرز عليهم في الصباح الباكر وهم في طريقهم نحو الصالة المغطاة ويشاهدونها من زجاج الأتوبيس السياحي، لكنها بدت شمسًا بلا جدوى، لأن الهيراركية السياسية بتدرجها من القمة إلى القاع/ بلطجية السنجة حجبت أشعتها ومنعت ضوء الشمس مثلما منعت المعرفة، فأصبحت رحلتهم متخبطة وعشوائية.

فمن ثوابت البنية الشكلية - كذلك في الخطاب- الأغنية، والتي تنساب في فضاء المكان، وتتردد في أرجائه متزامنة مع الأحداث، مرة محمد عبد الوهاب يغني (فين طريقك فين؟ بيروحوا له منين؟)، ومرة محمد قنديل (أبو سمرة السكرة)، ومرة عبد الحليم حافظ (نار يا حبيبي نار). لتتداخل كلمات الأغنية أو الجملة المغناة بوصفها رمزًا دلاليًا مع المشهد القصصي وتمتزج به، بالإقرار أو التلميح للمصير أو إكماله أو لتجعله مفتوحًا على الجديد. ليتشكل النص من مجموع العلامات التي تأتي في إطار مرجعيتها الحقيقية بما يقاربه من الحياة بتشعبها وتشظيها. وتظهر العلامات السردية في بناء النص القصصي بوصفها

ميراثًا ممتدًا، ما بين الحكمة، والمثل، والأسطورة، والشائعة، والأغنية الرائجة، ومباريات كرة القدم، وعناوين الصحف والمجلات، ونشرة الأخبار في الراديو أو التلفزيون[٣٠].

ومن العلامات المتكررة بصورة ثابتة في الخطاب القصصي صورة الأحبة ووجوههم في خياله؛ بحيث تبقى على بعدها وغورها في الذاكرة باهتة تضعفها الأيام بقسوتها وتزيد الغربة في تذبذبها[٣١].

تتكرر كذلك صورة الأهرامات وأبو الهول[٣٢] في خطابه القصصي بوتيرة ثابتة. دليلاً على العراقة المفقودة والقوة الغائبة، وتكشف عن الصلة النفسية للبطل بها وتعلقه بهذه الحضارة القديمة بمثل تعلقه بحلمه وأمله في حياة جميلة. على أن هذه الوحدات تحديدًا لها دورها الجمالي في جعل الخطاب القصصي يتمثل الحياة بتشعبها ونبضها أفضل تمثل، وله قيمته الدلالية في أنه يشير من بعيد نحو بعض المتعة والطرب في الحياة والاستمتاع بصخب أغانيها في كثير من الأحيان، وأن الصراخ والألم لم يهيمن عليها تمامًا بل تجاور مع نقيضه من الموسيقا والرقص والغناء.

ومن الثوابت الممتدة في خطابه القصصي الإشاعة والكذب في مجتمع الريف المرتكز في جزء كبير من حواره ولغته على الخرافات والإشاعات والكذب، فالعلامات الدالة على الخرافة والأسطورة تتوزع في فضاء قصه بتواتر وتراتب منتظم، فإذا تأسست القصة على خرافة الشيخ حسن الذي لا يعرف له أحد أصلاً ولا فصلاً ولا بلدة، فإن القصة تنتهي بالخرافات الكثيرة والإشاعات الممتدة مع كل حاج يعود ليؤكد أنه كان يراه في الحج يطوف حول الكعبة. فيتحول الشيخ حسن عبر الخرافات إلى نسق علوي ثابت يناظر المرجعية الدينية أو الأخلاقية أو العقل الجمعي في صورته الفطرية السوية، وتشبثه بالجمال والحق ومحاربته للفاسدين والراغبين في تلويث الأبيض.

ويكشف السؤال أحيانًا عن التيمة الثابتة ويضعها في قلب رسالة النص القصصي، «لماذا تغني كل الصحف اللحن نفسه؟»، فالفساد ثابت ولا تفلح الأيام في زحزحته، هو سؤال القص ومحوره وقضيته، ويمثل مرتكزًا ثابتًا لإنتاج الوجع وألم الشخصيات وحيرتها. فالصحف تغني اللحن نفسه لأن لا شيء في الحياة تغير، والمشاكل هي نفسها بتفاصيلها الدقيقة، نصب على الناس باسم أرباح البورصة، ومكاسب الأطباء الذين يحولون الفقراء إلى قطع غيار ويبيعونهم. فالسؤال هنا ليس سؤال النص بقدر ما هو سؤال الذات المكلومة والمأزومة بالفساد وصوره الثابتة.

الطرف الخفي أو المجهول يمثل قيمة ثابتة في قصص شريف صالح، فهو رجل السياسة المهم الذي يوجّه البلطجية، وهو المسئول المهم الذي يتصل به قائد سرب الشباب المتجهين إلى القاهرة في الأتوبيسات الزرقاء، وهو الكائن السري الذي يمسك عصا المايسترو للجميع[٣٣].

من ثوابت الخطاب القصصي في المجموعة - كذلك في مستوى البنية الشكلية - الإحالة أو الإشارة المرجعية (الهامش)، التي تكررت في خمس قصص وتحيل إلى تعليق ختامي حول مصير الشخصيات القصصية، وهو مكون ثابت في كل القصص، يخرج عن متن القصة لكنه لا يخرج عن المسار السردي، إذن لماذا هذا الجزء خرج عن متن القصة إلى هذا المسار الهامشي؟ فدافع التنويع في المسار السردي من المتن إلى الهامش قائم لأكثر من سبب، فهو أحيانًا نوع من التعقيب المصائري على كل الشخصيات بشكل فردي خارج الإطار الجمعي للقصة أو أحداثها، بما يمثل نوعًا من التشعب والخروج عن الوحدة المكانية والزمانية، وهو ما نجده في قصة «عصر السنجة»، وقصة «الطواف وسارق النحاس»، وكذلك «موت غامض لعدو صامت»، و«السيدة المختفية». في حين يختلف دافع التنويع في قصة

«تجشؤ» للاستعانة بتقنية سردية مغايرة والانتقال من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب أو من الرواي المشارك إلى الراوي العليم، وللإحاطة بغرائبية مصير البطل المنتحر المحاسب المرتشي الذي يموت ميتة غريبة متنفخ البطن، ويعثرون في بطنه على أشياء كثيرة فيتحول بطن القتيل إلى صندوق أسرار غامض، يتسع للمجهول ولسر الموت الذي يبقى مجهولاً، وتبقى القصة مفتوحة النهاية على امتداد البحث عنه(٣٤).

ومن الثوابت كذلك النيل الذي يبقى شاهدًا على الأحداث كلها، بما فيها من ظلم وعدل، من أفراح وأحزان، يبقى شاهدًا على الثوابت والتحولات، على القتل والاختفاء والافتقار والاغتناء والهرب والعودة. يبقى شاهدًا على نهر الأيام التي تمر نحو المجهول وتحمل معها فسادًا ممتدًا بطول الأيام نفسها.

وفي فضاء الخطاب تتكرر كذلك العلامات الشيئية أو أشياء المكان، أشياء بعينها، مثل: السنجة، والمطاوي، وأجهزة الكمبيوتر، ومفاتيح الشقق، والسيارات، ولعل أبرز مواضع اختزال العلامات الدالة على الأشياء هي صورة الأكواريوم المعلق بين السماء والأرض، وتسبح فيه أشياء كثيرة هي معادل لكل مفردات العالم من الثراء، والفقر، والعمل، والعلم، والجهل، والبلطجة، والعنف، واللهو، والطفولة، وكذا العلامات الدالة على الدين والبعد الإيماني في حياة الشخوص، فكأن هذا الأكواريوم هو نموذج للكرة الأرضية وللحياة بكل ما فيها من أشياء ومفردات ومعان، ويتسع هذا النموذج الذي يختزل في النص ويجلب إليه الأشياء ونقيضها، الدين والدين الآخر، المعنى ونقيضه، الحب والكراهية، ومثلما تسبح فيه صورة الكعبة فإن به تمثالا أبيض للعذراء مريم(٣٥).

ومن الأشياء المتكررة في فضاء الخطاب القصصي لعب الأطفال، لتكون علامة يمكن قراءتها سيميولوجيا بوصفها إحالة على العالم المأمول من البراءة والمتعة والسعادة، فتبدو في مشاهد متعددة، في انتظار الطفل الجنين الذي يتمرد على المشيمة ويريد الخروج قبل الأوان، وتظهر كذلك متجاورة مع الموت، ثم في الأكواريوم بين بقية أشياء الحياة ومفرداتها، لتتحول من دلالتها المستقرة على السعادة، والمتعة، والحلم الغائب، وتشكيل عالم الطفولة الخاص إلى معنى السراب والوهم وتأكيد الخيبة وضياع الحلم، فتبدو ألعاب الأطفال مرة في أول الخطاب القصصي/ أول قصة فيه، ومرة في آخر قصة فتؤدي دور الربط والإحالة من البداية على النهاية أو من النهاية على البداية مرة أخرى في هذا الشكل الشعري الدائري(٣٦). والجلباب الأبيض كذلك يتكرر حضوره في الخطاب القصصي، وهو علامة على الحلم الضائع وبراءة الطفولة المفقودة، ورمز للأبوة التي حرم منها البطل ويحاول تلمسها في كل مصادر الخير فيمن حوله من الرجال الأكبر منه في لحظات الأمل. ويصبح صاحب الجلباب الأبيض في كثير من مرات الحضور ذا ملامح غائمة تختلط بملامح الجد أو غيره. «كدت أصرخ فزعًا لولا أن ظهر لي رجل عجوز يقف على الناصية ويرتدي جلبابًا أبيض. وإن كنت لا أتبين ملامحه. قد يكون شبح جدي، لكن لماذا لا أراه داخل بيتنا، في المندرة حيث اعتاد الجلوس، والنحنحة، والتسبيح، وإشعال أعواد البخور، والاستماع إلى الشيخ المنشاوي»(٣٧). فيتلازم حضور الجلباب الأبيض مع بواعث الأمان والاستقرار من البيت والمندرة والبخور والتسبيح والاستماع للقرآن.

دلالة الطائر/ ومقابلة الحمامة البيضاء التي يراها عبر زجاج نافذة الحمام مع الغربان التي تربض على صدره بعد أن دخلت من نافذة الحمام نفسها ولكن المفتوحة أو المخترقة هذه المرة(٣٨). دليل على التحول من الحلم إلى الكابوس، التحول من الأمل في الخروج من الفشل إلى تأكيد الفشل نفسه، فيربض على صدره معلنًا استقراره على صدره. وتقترن الحمامة أو صورة الحمام باختلاف لونه بين

الأبيض أو المزركش بالجلباب الأبيض النظيف والصور الدالة على النقاء[٣٩].

في حين يتكرر حضور مباراة الأهلي والإسماعيلي المتكررة في قصتين. «وراء البياض»[٤٠]، و«الطواف وسارق النحاس». والمكان كذلك ثابت وهو قهوة الحاج نشأت. رائحة المانجو المتكررة الثابتة مع الأحياء والأموات، يهفو إليها الحي مثلما يهفو إليها المحمول على الأعناق في نعشه وطريقه إلى الأبدية يرغب في التزود من هذه الرائحة القادمة من محل العصير المفتوح على ناصية الشارع.

ومن ثوابت الخطاب كذلك الاغتراب عن الذات وعن العالم وعدم التوافق معه مثلما هي الحال مع الحاج محمد خليل، الذي يبدو وكأنه يعيش حياة جديدة غريبة عنه مع زوجته وبناته الثلاث والأغاني التافهة التي يتحدث عنها بناته، ومفردات بطاقة الرقم القومي التي يسائلها ويسائل بياناتها ويفكر فيها (مسلم - متزوج - أب لثلاث بنات). «بناته هبة ومنة ونعمة يثرثرن عن الموضة و(اللو ويست) وموسم التنزيلات في العتبة وأغنية تامر حسني (أبقى نفسي ... آه) التي يشغلها صاحب محل العصير مع أغان أخرى سخيفة تخرق أذنيه في الدور الرابع... محشي الكرنب، واللو ويست، وتامر حسني، كأنه غريب عن هذا الكلام... عن هذا العالم كله»[٤١].

وهي الحال نفسها التي يعانيها البطل في قصة «الخناجر السبعة»، فيصل إلى مرحلة ينكر فيها اسمه، واسم أمه، وبلده ولا يعرف شيئًا عن ذاته التي صار غريبًا عنها. فتكون النتيجة أنهم سجلوا في الأوراق اسمًا ليس اسمه، ونسبوه إلى أم ليست أمه، وبلد ليس بلده، ثم وقعوا مكانه وسجلوا اعترافًا بأنه خائن، جزاؤه أن يموت وحيدًا في العراء، قرب النخلة الوحيدة تحت الغمام[٤٢]. لكن حال الإنكار في قصة «الخناجر السبعة» تمتد إلى ما بعد الموت فلا تنفصل عن الروح وكأنها في أصل تكوينها.

فتبدو هذه الحال من الاغتراب عن الذات وإنكار الحياة وأشياءها حالًا ممتدة في الخطاب القصصي تتجاوز الشخصيات وتعبرها، وتتجاوز هذه الحال مجرد الإخفاق في الوطن أو سوء السياسة أو الفساد الإداري إلى سوء عام في الحياة أو هو شيء خطأ في أساس فكرتها أو على الأقل تكوين سؤال حول جوهر امتزاج الشر بالخير والألم والمتعة فيها إلى هذا الحد من التداخل ودقة الامتزاج.

ويظهر كذلك قدر من الميل إلى كتابة الجمل الطويلة المكونة من تعبيرات قصيرة وأشباه جمل معطوفة بعضها على بعض، وإلى التكرار التأكيدي إلى جانب الإيقاع السردي المندفع في خط واحد، وإلى الهجاء القاسي، وإلى القوائم التي تعدد الأشياء حتى تأتي عليها كلها، وإلى التعبير عن عملية التفكير أو حركته بدلًا من استخدام المنطقي للكلمات الذي تمليه الأفكار الناضجة، كل هذه الأمور من علامات نغم النثر[٤٣]. فتبدو الكتابة نابعة من العاطفة المتدفقة لا من المنطق العقلي، الذي ربما يكون أكثر برودًا وأقل حركية من العاطفة، وتخضع البنية اللغوية لحركة العاطفة بتموجاتها وتقلباتها وشحنتها الانفعالية.

على أن التكرار قد أدى دورًا مهمًا في هذا الخطاب القصصي، وربط أوله بآخره أو جعل آخره يحيل على أوله في دائرة مغلقة تربط أجزاء الخطاب ببعضه، وتربط مأساة الإنسان التي تبدأ من قبل الميلاد وتستمر في فلك الحياة حتى الموت في الدائرة نفسها. فقصة «الخناجر السبعة» التي تقارب الإنسان العالق في رحم أمه ينتظر الحياة بتعددها ومفرداتها اللامتناهية هو نفسه الذي تبدأ به المجموعة القصصية في أول قصصها «الغواية الأولى»، حيث الطفل المنتظر الذي مازال نائمًا في عالم الغيب، وأبوه يترقبه في عالم الشهادة كي يعطيه اسمه وملامحه وطباعه. فيحيل كل منهما على الآخر، هذا المنتظر للاسم والملامح والطباع،

وذاك الذي أنكر اسمه واسم أمه وبلده، في العالم نفسه قبل الخروج يحاول أن يرفس بعنف مشيمة وجوده المحتمل كلما اقتربت من راهبة في بياض القشدة[٤٤].

وتتشكل كذلك مؤشرات التبدل وعلاماته، عبر ملامح الشخصية القصصية المتمردة بخيالها على هذا الفساد الثابت أو الحرمان الممتد، ورتابة العمل مصادر الملل وكلها أشياء متكرسة في وجدان الشخصية وعمقها وتدفعها نحو تبديلها وتحطيمها ولو بالخيال، «لست منزعجًا من شيء بعينه لكنني أجد صعوبة في النزول كل صباح إلى الشارع، في الذهاب كل يوم إلى العمل، في الاكتفاء كل يوم بنظرات شهوانية لمؤخرة انتصار زميلتي، بدلاً من أن أهجم عليها وأضغطها في الجدار حتى تستسلم. إلى متى أراود النساء من وراء فاترينة دون أن يحق لي اللمس؟ إلى متى الاستمرار كل يوم في الروتين نفسه؟»[٤٥].

وهذا الخط الممتد من تمرد الشخصيات على أحوالها يمثل أبرز علامات التحول في الخطاب القصصي؛ إذ هي في الأساس تتمرد على الثبات وتحاول بكل إصرار تغيير واقعها وثباتها على الألم أو الفشل أو السقوط، وتحاول بكل قوة العودة إلى الطيران مجددًا. «مر عليه ألف يوم وليلة... يتنفس ببطء لاهث. لم يعد يدرك كيف يحصي السنين ولا كيف ينزع الخنجر من قدمه اليسرى، لكنه مازال يرى حتى وهو مغمض العينين»[٤٦]. فعلى الرغم من كل هذه الصعوبات والمعوقات يبقى الأمل في التحول ويبقى الإصرار الذي تعكسه بقوة علامة أنه مازال يرى حتى وهو مغمض العينين.

ويبدو كذلك في هذا الخطاب القصصي، خيط ممتد وثابت من ثبات العادات والتقاليد في القرية، لتشكل ملمحًا ثابتًا في الحياة التي تقاربها القصص، ويبقى التحول فيها ظاهريًا لا يتجاوز الشكل إلى الجوهر، فالناس هم أنفسهم بآلامهم وجهلهم وعاداتهم، على الرغم من تغير الحياة من حولهم وتبدلها أحيانًا بشكل تام، فلا تبدو هناك أي فوارق بين القرية والمدينة.

التحول والقيمة الجمالية والدلالية

هناك أكثر من نمط للتحول في هذا الخطاب القصصي، ربما يكون أبرزها ذلك التحول الناتج عن تقدم الشخصية في العمر، فيتتبعها الخطاب في مراحلها المختلفة، ويبقى على سمات كل مرحلة وخصائصها التي قد تصل حد التناقض فيما بينها، فلديه الإنسان بوصفه جنينًا عالقًا في عالمه المحتمل، كما لديه الطفل الذي يبدو هو نفسه الجنين الذي حسم أمره، ويتمثل الخطاب القصصي ملامح طفولته في إطار من البراءة والحب والتطلع إلى المستقبل بعين الأمل، فهو طفل يحب فاطمة جارته ويقابلها عند الجميز في الساحة الواسعة خلف بيته. ويتعلق بالراعي/ الجد الطيب الذي يمنح هداياه للفقراء الطيبين[٤٧]، وفي خلاصة هذه الصورة فإنها حياة على النقيض من الحياة الاحتمالية للجنين المتردد، لأنها حياة التحقق، وهي كذلك على النقيض من المرحلة التالية مرحلة الشباب، لأنها أقرب للمتاهة وكثرة الأسئلة والتحرك اللاإرادي بين جموع الشباب في أتوبيس التأييد، ثم المرحلة الثالثة وهي مرحلة الرجولة وتعادل مرحلة الاغتراب وذروة الألم والبحث عن الهوية المفقودة والحلم الضائع.

وهناك التحول الذي يحدث في الإطار المحيط بالشخصية، وهو تطور المجتمع وحركته من حال إلى حال، من القرية الخالصة بملامحها الواضحة والمميزة عن المدينة إلى المرحلة التي تبدو فيها القرية بلا أية ملامح مختلفة عن المدينة، وتغزو مظاهر الحياة المدنية مجتمع القرية وتبدلها تمامًا.

«عم أحمد الحداد هو أول من بشر برؤية الشيخ حسن يطوف حول الكعبة، وأول من أدخل الحياة

الحديثة إلى البلدة، رغم أن الأجيال الجديدة لا تعرف قيمته، لكنه ألان الحديد ونفخ الكير وطوّع النار، ومن دخانه البسيط خرجت اختراعات لا حصر لها مثل شعلة نحاسية تحت قفص حديدي للطبخ بدلا من الكانون العتيق، ومواسير مياه نظيفة للحمام من حديد الزهر، وصناعة الفؤوس والمناجل والبوابات الحديدية وتصليح ماكينات الري، فالبلد لم يكن بها جهاز كهربائي عدا راديو واحد في دوار العمدة، وبفضل عم أحمد اكتشف أهل البلد آلات وأجهزة كثيرة كان يشتريها من شربين قبل أن تحدث النقلة الكبرى مع العائدين من العراق والسعودية الذين فتحوا محلات تبيع ثلاجات وغسالات ومراوح وتلفزيونات ملونة بالتقسيط»[٤٨].

فالتحول هنا يطال البعد الاجتماعي ومجتمع القرية بصورتها الإجمالية، كما يشكل الشخصيات ويرسم مسارها وحركتها، فالبائع أو التاجر القروي المهان أو المصفوع يصبح رجل السياسة الأكثر ثباتًا في المقعد البرلماني الذي يتوارثه ابنه عنه، ليمتزج التحول مع الثبات في إطار واحد وجملة/ بنية لغوية قصيرة تشمل قدرًا من التشويق والإثارة النابعتين من التحول في ذاته ثم ما يعقبه من ثبات.

«الحاج حامد الصفطاوي أصبح عضوًا في البرلمان لعدة دورات متتالية إلى أن أصابه الخرف والرعاش فتنازل عن مقعده لنجله الأكبر»[٤٩].

فالتحول في هذه الجملة، يشمل تحولاً اجتماعيًا غيَّر مسار الرجل من التجارة إلى السياسة، وجسمانيًا من الصحة إلى الخرف والرعاش، ثم ثباتًا في المقعد البرلماني الذي شغله لعدة دورات متتالية؛ أي في مدة زمنية متصلة، ثم يمتد الثبات بأن يتنازل عن المقعد لابنه الأكبر.

وثمة كذلك تحول مسار الشخصية من القرية إلى المدينة، وتغير مسارها العملي والثقافي، وتطورها أو تناميها. «لماذا يظهر بدر وشلبية في حلمي بهذا الشكل المتكرر؟ هل لهذا الأمر علاقة بمجيء ابنهما علي كي يعمل صبيًا في سوبر ماركت كبير في القاهرة؟ كانا أوصياني به خيراً بعد أن تطورت حياتي وأصبحت قاهريًا. وإن لم أتخلص تمامًا من لكنتي الفلاحية عند الغضب»[٥٠]. فيطبع هذا التطور القص بالحركية والتنامي، ويتجاوز الرتابة والجمود.

وإذا كان تطور بعض الشخصيات وبخاصة النموذج الانتهازي إيجابيًا في اتجاه النماء والتحسن، فإنه يُقابَل بتطور في الاتجاه المناقض نحو الانتكاسة الاقتصادية والمالية في حياة الفلاحين، الذين يخسرون أرضهم أو تسلب منهم بقانون جديد يعيد الأرض للمؤجرين، فلا يكون أمام الكثيرين من سبيل للرزق غير الاغتراب والهجرة. ويصبح الثبات على الأرض والموقف في ظل هذه التحولات الاجتماعية القاسية أمرًا صعبًا لا يقدر عليه إلا مجذوب القرية، الذي يبدو الراسخ الوحيد على المبدأ، ولا أدري هنا هل هو مبدأ الإخلاص للمكان أم مبدأ الجنون؟

«الجميع انصرف في هدوء في غمضة عين. بدر وامرأة عمي وابنها والمرأة التي ارتضت بحمامة بدلاً من رضيعها، وحاملو السيوف الخمسة الذين كبروا مرتين على الأقل، حتى شلبية بصقت في وجهي وانصرفت. كل أهل الحارة انصرفوا عدا الشيخ حسن مجذوب القرية الذي لم أره من قبل، لمحته واقفًا في البعيد داخل المصلى المسور بالطين على حافة النهر منتشيًا في رقصة صوفية، يتمايل برأسه وجذعه ويصفق بيديه في إيقاع أبدي»[٥١].

فكأن رقصة الشيخ حسن الصوفية أنشودة التحول والتغيير الأبدية فلا شيء يبقى على حاله إلا هو وأنشودته، كما لو كان هو الوحيد معادلاً للأرض والزمن، أو كأنه جزء من جوهر المكان يبقى شاهدًا على تحولاته في ثبات:

في الخطاب القصصي هناك كذلك نوع التحول في البنية الشكلية/ اللغة، يتمثل في التبديل بين ضمير السرد/ من الراوي العليم (الرواية بضمير الغائب) إلى المخاطب في قصة «تجشؤ» التي يبدو فيها الراوي ضمير الشخصية ذاتها أو صوت الجانب السوي المتبقي بداخله، يحاسب نفسه أو يراجع حياته ويقدم كشف حساب عما مضى منها. فهي الذات المثقلة بألم التحول نحو الفساد تحاسب نفسها في لغة قاسية مفعمة باللوم، وتحاول تبديل المسار نحو الأفضل. «تمارس أيامك بكل الكذب الممكن والبلاهة السعيدة، رسائلك كلها لأشخاص خطأ، رهانك كله على قاتل كي يمد لك يد السلام ويعطيك وردة حب»[٥٢]. ويتحول في قصص أخرى إلى السرد بضمير المتكلم، مثل قصة «الخروج إلى الشمس». وضمير المتكلم تحديدًا - وهو الغالب على القص في المجموعة - له أثره في دعم شعرية الخطاب، «ولا يؤدي هذا الضمير تخصيص الحكاية بصفتها سيرة ذاتية، وإنما يخصصها بصفتها خطابًا شعريًا، بما أن الكتابة بضمير الأنا هي خاصية اللغة الشعرية بامتياز. وليس تشعير الخطاب لعبة شكلية أو صنعة تقنية وحسب، بل يرتبط برؤية النص للعالم والموقع المجتمعي- الأيديولوجي الذي منه تنبني هذه الرؤية وعليه تنهض»[٥٣].

وتصنع الأغنية في بعض مواضع حضورها في خطاب القص نوعًا من المفارقة أو التحول من الشيء إلى نقيضه، فهذا الصوت المغنِّي القادم عبر الراديو يعد علامة مرجعية مفارقة لمفردات المشهد بمأساويته حين تكون كلمات الأغنية مفعمة بالجمال والأمل بخلاف الحقيقة، فالبطل الغارق في الفقر وفي مأساة مرض الأم يأتيه صوت محمد عبدالوهاب عبر الراديو في صالة البيت الصغيرة يغني: (محلاها عيشة الفلاح)![٥٤]. لتكشف الأغنية هنا عن كذبة كبرى تستقر في، وجدانه الطفل، من مرحلة مبكرة.

وثمة كذلك التحول من الصحو إلى الحلم والعكس، فتبدو هذه التقنية وتيرة سردية ثابتة في القصص كلها، فتبدو الأحلام في وقت ما مهربًا للشخصية من جمود الواقع وقسوته، وأحيانًا تكون كابوسية يهرب منها إلى الواقع على أمل أن يكون أفضلاً حالاً، وهكذا يبقي البطل على هذه الحركة التي تسهم في تجاوز رتابة الخط السردي النمطي، وتُعلي من تشويق القص وتطبعه بالديناميكية التي تجعل المتلقي أكثر تجاوبًا مع هذا التنوع والحركية.

التحول من الحياة إلى الموت، من الوطن إلى الغربة، من حلم العودة إلى الوطن حيًا محملاً بالنجاح والأموال إلى العودة جثة مغمضة العينين مشحونة بين الحقائب ولعب الأطفال والأجهزة الإلكترونية[٥٥]. التحول من الطموح إلى الخيبة، ومن الحب إلى البغض والكراهية المهيمنة وموت الحب على الأقل واندثاره.

التحول يضمن لخطاب القص هنا حالاً من التجول بين المعاني الكلية والتحليق - بقدر من الشاعرية - مع أكبر كم منها بين الغربة والألم واللذة والفرحة والأمل في النجاح والخيبة والظلم والفساد، ليبدو الخطاب القصصي في هذا التحليق والتطواف مع المعاني بمثابة قصيدة موازية للحياة بكل ثرائها وتنوعها الدلالي وكثافة موضوعاتها وقضاياها. ومقاربة المعاني الكلية والمثاليات أقرب إلى الطبيعة الشعرية، وتجعل الدلالة المنتجة داخل دائرة القصيدة بطابعها الإنساني الإجمالي أو المعتني بالقيم الثابتة.

ومثلها تحولات الموت والمرض، وهو ما نجده في تحول الأم، رمز الأمان من الصحة إلى المرض، ومن القدرة على العطاء إلى الاحتياج، فيتمنى ابنها أن يقدر الراعي على منحها صحتها المفقودة، وأن تتحقق كرامات الراعي وقدراته الخارقة في علاج الأم، ويراها أيسر من الطيران بين السحاب والمشي فوق الماء[٥٦]. وإذا كان التحول يأتي قدريًا من

الإيجابي إلى السيء، فإن هناك نوعًا من مقاومة التحول بالثبات والعودة إلى الحياة بالحلم «قصة عصر السنجة»، فالشخصيات دائمًا ما تقاوم لتثبت على مسار الطفولة أو الحلم، وتبقي على نجاحها وصحتها وأموالها وأوطانها، ولكن في الغالب بلا جدوى، فكأن كل مقاومة للثبات على الأفضل أو التحول من السيء إليه، يحتاج لمعجزة أو قدرات خارقة. وكذلك تحولات الفقد/ فقد الأشياء وفقد الأحباب/ السفر والغربة ومن ثم ينشأ معنى جديد يرتبط بالأمل في العودة واستعادة المفقود، وهو ما يمثل دافعًا أو قيمة فاعلة تحرك السرد نحو هدف.

وكذلك مؤشر البورصة المتأرجح بين الأحمر والأخضر[٥٧]؛ الذي يصبح علامة دالة على تحولات الخسارة والمكسب، بانفتاحها الدلالي وليس مجرد المكسب، أو الخسارة المالية، بل مطلق الربح والخسارة، أو الإنجاز والنجاح، والإخفاق والفشل. والحقيقة أن علامات التحول ربما تكون هي الأكثر، وتستعصي على الحصر الدقيق، فهي حاضرة في الشخصيات، وفي الزمان والمكان، وفي تبدلات الأحوال الاقتصادية، وفي المشاعر، والمكاسب والخسائر، وغيرها كثير.

وفي مشاهد القصة ثمة كذلك نوع من التحول من مشاهد الحلم أو عالم الغيب إلى مشاهد الصحو أو عالم اليقظة والشهادة. ويمزج خطاب القص في المجموعة كلها بين هذين النوعين، ليحدث نوعًا من المراوحة التي تدعم شعرية القص وتسمه بالديناميكية الزمانية والمكانية وحركية الأفكار والمعاني. فبعض ما لا يمكن تحقيقه في الصحو قد يتحقق في الحلم، وكذلك يبدو الحلم مساحة إضافية يمكن الهروب إليها. «لماذا تسير الغزلان الحوامل وحدها مع النهر؟! كل غزالة تحمل حملها في أحشائها وتسير حسب القدر المرسوم. أمرٌ مخترقًا قطيع الغزلان السائر على إيقاع الأبدية، باتجاه البر الغربي، هناك خلف الجبل المائل إلى الحمرة يخايلني وجه الله بين السحاب، كأنه يبارك سرب الغزلان، لن أخبر أحدًا حتى لا يتهمني بالجنون»[٥٨].

شعرية التفاوت في الإيقاع السردي

في مستوى الإيقاع السردي يتراوح خطاب المجموعة بين البطء والسرعة، بين التوقف والسرد المشهدي والحذف والاختصار والتلخيص، فلا يمضي السرد في وتيرة واحدة تهيمن عليه، بل يتجاوب نفسيًا مع تفاوتات مختلفة فيأخذ أنماطًا إيقاعية متعددة؛ بحيث يبدأ بقيمة دلالية مختزلة نفسيًا في قصة «الغواية الأولى»، ويتحدث السارد/ البطل عن حال الانتظار والترقب للابن الذي مازال في عالم الغيب وهو ينتظره في عالم الشهادة، ويختزل هذه الحال بمفرداتها وقلقها، ثم يبطئ السرد بمشهد معالجة الأم وحقنها ببعض الأدوية في المستشفي أو محاولة جلب الأدوية من الصيدلية. وغيرها من المشاهد التي يحضر فيها الحوار وتبدو أكثر بطئًا وعناية بالتفاصيل[٥٩]. وفي مشهد آخر مسترجع يذكر كيف كانوا محملين بالألم في انتظار هذا الطفل «انتظرناه وأعددنا له المهد والألعاب وعرائس القماش، الحفاضات، شموع السبوع، التي سيحملها أطفال الجيران، الغربال المطرز بالدانتيلا»، ثم يقابل بينها وبين لحظات الخيبة أو انتهاء الحلم وموت الأمل ونهاية هذا الجنين. ليراوح بين الإيقاع السريع والإيقاع البطيء من جانب، ويقابل من جانب آخر بين الأمل ونهايته أو الصدمة وموت الجنين. ويقابل هذا الإيقاع السريع بمشهد النهاية الحزين في إيقاع بطيء: «كنت أحمل كيسًا أسودًا به أشياء غريبة، ماذا بداخله؟ حتمًا طفلي يستلقي منكمشًا يتأرجح وسط ماء قليل في قاع الكيس كأنه سمكة جمبري خجول»[٦٠]. كما أن بهذا المقطع نوعًا من التحول اللغوي أو المفارقة اللغوية التي تمثل شكلاً آخر

من أشكال التحول، وهو التحول من عالم الغيب إلى عالم الشهادة، والمقابلة بين هذين العالمين. ولا يخلو نوع من التحول الدلالي أو في المدلول من تحول في الدال أو مقابلة بين مجموعة من الدوال، ففي حالات الترقب والانتظار تحضر مفردات الأمل والتحفز والبشرى، بينما في الحال المقابلة حيث فقد الجنين وموته تهيمن المفردات المقابلة من اليأس والانهزام وتبدد الحلم وغيرها.

ومفهوم الإيقاع السردي هو مفهوم زمني أو تعامل خاص من السرد مع الزمن بشكل خاص[٦١]، فيبدو هذا التفاوت في الإيقاع شكلاً من التنوع والتحول في كيفيات التعامل مع الزمن وحضوره في خطاب القص، ويعني تحولاً من البطيء إلى السريع، ومن التوقف، والحذف، والاختزال، والتلخيص إلى المشهد والتفصيل والحوار، والعكس صحيح.

يمثل التفاوت في الإيقاع السردي فاعلاً آخر من فواعل إنتاج شعرية القص في مجموعة «بيضة على الشاطئ»، وتبدو هناك عدة من الأنساق الفاعلة في حركية هذا القص وإنتاج جماليته، ويبدو نسق التفاوت والمفارقة بصفة عامة ذات دور كبير في إنتاج شعرية القص، وترسيم ملامح خصوصيته. والحقيقة إن هذه المجموعة القصصية وفق نواتج هذه المقاربة تبدو على قدر كبير من الخصوصية، فهي مجموعة قصصية يمكن قراءة نصوصها بشكل منفصل، كما يمكن قراءة قصصها بشكل متصل يرتبط فيما بينهما بهذه الروابط والروح والسمات والأنساق الفاعلة. فيبدو أن هناك قصدًا إلى إنتاج المجموعة القصصية ذات الخطاب الواحد أو التي تسير في منظومة إنتاج واحدة، وسيرورة تَشَكُّل تجعل قراءتها بشكل كلي أمرًا طبيعيًا، وجزءًا من المسئولية التي وجه المتلقي إليها سارد يعرف هذا الهدف ويعمد إليه.

الهوامش

١- ب. إيخنباوم: نظرية المنهج الشكلي .. بحوث الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، وشبكة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢، ص١٠٨.

٢- شكري الطوانسي: شعرية الاختلاف (بلاغة السرد عند إدوار الخراط)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٦م، ص١٠٠.

٣- ر. جاكوبسون: نظرية المنهج الشكلي .. بحوث الشكلانيين الروس، ص٨٣.

٤- ر. جاكوبسون، المرجع السابق، ص٨١.

٥- آمنة بلعلي: تحليل الخطاب في الثقافة العربية المعاصرة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (٩٧)، خريف ٢٠١٦م، ص٤١.

٦- نور ثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمّان، ١٩٩١م، ص٣٥٤.

٧- بيضة على الشاطئ، دار الصدى، كتاب دبي الثقافية، دبي سبتمبر ٢٠١٣م، ص١١١..

٨- بيضة على الشاطئ، ص٥٥.

٩- جون كوين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة دراسات نقدية، القاهرة، ١٩٩٠، ص٧٤.

١٠- شاكر عبد الحميد: الغرابة .. المفهوم والتجليات في الأدب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠١٢م، ص ٤٤.

١١- بيضة على الشاطئ، ص١١٤.

١٢- المصدر نفسه، ص١٢١.

١٣- المصدر نفسه، ص١٢٧ وما بعدها، وص١٣٠.
١٤- المصدر نفسه، ص١٢٨.
١٥- المصدر نفسه، ص١٣٠.
١٦- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ط٢، ١٩٩٧م، ص١١٢ بتصرف.
١٧- بيضة على الشاطئ، ص١٥٤ وما بعدها.
١٨- المصدر نفسه، ص١٥٣.
١٩- المصدر نفسه، ص١٦٠.
٢٠- المصدر نفسه، ص١١٦.
٢١- المصدر نفسه، ص١١٣ وما بعدها.
٢٢- المصدر نفسه، ص١٣٨ وما بعدها.
٢٣- المصدر نفسه، ص٣٦.
٢٤- المصدر نفسه، ص١٢٧.
٢٥- المصدر نفسه، ص١٥١.
٢٦- المصدر نفسه، ص١٤٦.
٢٧- المصدر نفسه، ص٨٦.
٢٨- المصدر نفسه، ص١٠٧.
٢٩- المصدر نفسه، ص١٢٠.
٣٠- المصدر نفسه، ص١١٠.
٣١- المصدر نفسه، ص١٢٢.
٣٢- المصدر نفسه، ص١٠٥.
٣٣- المصدر نفسه، ص٨٠.
٣٤- المصدر نفسه، ص٨٢.
٣٥- المصدر نفسه، ص.١٥٢
٣٦- المصدر نفسه، ص٨، وص١٥٥.
٣٧- المصدر نفسه، ص٣٣.
٣٨- المصدر نفسه، ص١٢٢.
٣٩- المصدر نفسه، ص١٢٣.
٤٠- المصدر نفسه، ص٩٩.
٤١- المصدر نفسه، ص١٠٤.
٤٢- المصدر نفسه، ص١٥٥.
٤٣- نور ثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة: محمد عصفور، ص٣٤٦.
٤٤- بيضة على الشاطئ، ص٧، وص١٦٣.
٤٥- المصدر نفسه، ص١١١.
٤٦- المصدر نفسه، ص١٥٤.
٤٧- المصدر نفسه، ص٢٣ وما بعدها.
٤٨- المصدر نفسه، ص٧٣.
٤٩- المصدر نفسه ، ص٧٣.
٥٠- المصدر نفسه، ص٣٦.
٥١- المصدر نفسه، ص٣٩.
٥٢- المصدر نفسه، ص٧٦.

٥٣- جيرار جينيت: **خطاب الحكاية**، مرجع سابق، ص١٣.
٥٤- بيضة على الشاطئ، ص٢٥.
٥٥- المصدر نفسه، ص١٢٥.
٥٦- المصدر نفسه، ص٢٥.
٥٧- المصدر نفسه، ص٧٥.
٥٨- المصدر نفسه، ص١٣.
٥٩- المصدر نفسه، ص٧ وما بعدها.
٦٠- المصدر نفسه ، ص١٣.
٦١- جيرار جينيت: **خطاب الحكاية**، مرجع سابق، ص٨٥.

شعرية التعالق الأجناسي بين السردي والشعري

دراسة في المجموعة القصصية
«أجنحة الدقائق الخمسة» لـ ابتسام خليل

الميلود حاجي*

تمهيد

لئن كانت الشعرية/ الأدبية هي مجموع المقومات التي بها يكون الكلام أدبًا، فإنّ الأجناسية مكوّن أساس محايث بالضرورة للشعرية. ومثلما تتخذ الإنشائية من الشعرية موضوعًا لها، فتسعى في أن تدرك من النصوص المتعيّنة قواعد الخطاب الأدبي وتؤسّسها في منظومات، ومنها منظومة الأجناس، فكذلك تتّخذ نظرية الأجناس من الأجناسية موضوعًا لها تمارسه في النصوص بكلّ معطياتها، وملابساتها الداخلية، والخارجية في اتجاه التجنيس. وعلى هذا الأساس ما فتئ تنزيل النص الأدبي في مجاله الأجناسي يوجّه المتقبل صوب مسالك تأوليّة ممكنة، ويسهم في تعيين الإشكالية الرئيسة المراد طرقها بالاستعانة، في الغالب، بالمعينّ الأجناسي المثبت على الغلاف من قبيل «قصة» أو «رواية» أو «مسرحية» وغيرها.

ولاشك في أنّ وضع صفة تجنيسية فوق صفحة الغلاف أمر ينطوي على قدر كبير من القصدية والتوجيه، فالمعينّ الأجناسي يوجّه عملية القراءة ويحدّد أفقًا من الانتظار مخصوصًا. من ذلك أنّ القصّة القصيرة أو الأقصوصة بوصفها شكلاً أدبيًا له خصائصه المميّزة، تستوجب قراءتها منهجًا معينًا مختلفًا عن مقاربة النصوص الأدبية الأخرى. ويسلمنا هذا دون شك إلى كون الأجناس الأدبية في مستواها التقعيدي تقدم فوائد جمّة، من حيث التصوّر النظري الصرف، فالغاية من ضبط الأجناس الأدبية كامنة في توفير مختلف المقاييس الممكنة للتميز بين هذا الجنس الأدبي وذاك. وما دامت مكانة التجنيس محورية في تحليل النصوص الأدبية وتأويلها، فحري بنا في البداية التوقف على ما تنطوي عليه نظرية الأجناس، من حيث هي مصطلح قرائي، من طاقات وحدود. فما مفهوم الجنس الأدبي؟ وهل صمدت قواعد الجنس أمام تمرد الآثار الإبداعية؟

١ – في الجنس الأدبي.

يندرج موضوع الأجناس الأدبية في مسألة التصنيف. والتصنيف كما هو معلوم عملية تجريدية تمحّض لترتيب الأشياء وتنظيمها من خلال جمع الحقائق في وحدات ذات علائق اندماجية وتراتبية وفق مقاييس تمكن من استخلاص نظام ما. وقد لازم التصنيف الظاهرة الأدبية وطفق عدد من دارسي الأدب

---

* باحث بجامعة سوسة، تونس.

والمنشغلين به ينمّطون الأشكال الأدبية ويصنفونها. ومادام مشغلنا الرئيس هو مسألة الجنس الأدبي، فالأجمل بنا أن نتبيّن ماهيته ونعرّف به. فماذا تعني لفظة جنس؟

تحيل لفظة جنس (genre) في أصولها اللاتينية على معنى الأصل (Genus) والولادة؛ أمّا في اللغة العربية فالجنس هو الضرب من كلّ شيء. يقول الجرجاني في تحديده للجنس: «اسم دالّ على كثيرين مختلفين بأنواع. وكلّي مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو من حيث هو كذلك. فالكلّي جنس. وقوله، مختلفين بالحقيقة، يخرج النوع، والخاصّة، والفصل القريب، وقوله: في جواب ما هو، يخرج الفصل البعيد والعرض العام، وهو قريب إن كان الجواب عن الماهية وعن بعض ما يشاركها في ذلك الجنس، وهو الجواب عنها وعن كلّ ما يشاركها فيه كالحيوان بالنسبة إلى الإنسان، وبعيد إن كان الجواب عنها وعن بعض ما يشاركها فيه غير الجواب عنها وعن البعض الآخر كالجسم النامي بالنسبة إلى الإنسان»[١]. وما يُستفاد من التعريف اللغوي للجنس هو الدلالة على التشابه و«الاشتراك بين مجموعة من العناصر المتآلفة المتفرّعة عن أنموذج أصلي واحد»[٢].

وفي الاصطلاح لم نجد للجنس عند العرب القدامى تعريفًا جامعًا مانعًا. فالزبيدي يقول: «إنّ الجنس أعمّ من النّوع وهو كلّ ضرب من الشيء»[٣]. أمّا ابن خلدون فيصنّف كلام العرب إلى شعر ونثر دون أن يذكر لفظة جنس في قوله: «اعلم أنّ لسان العرب وكلامهم على فنين: في الشعر المنظوم وهو الكلام الموزون المقفّى ومعناه الذي تكون أوزانه كلّها على نسق واحد وهو القافية، وفي النثر وهو الكلام غير الموزون. وكلّ واحد من الفنّين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام»[٤]. في حين أدرج الجرجاني النّوع في الجنس ويتجلّى ذلك في قوله: «الجنس اسم دالّ على كثرة مختلفين بالأنواع: كلّي مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة»[٥]. وقد ذكر حازم القرطاجني الأجناس واندراج الأنواع فيها، لكنّه حصرها في الشعر وعدّها متّصلة بالأغراض؛ حيث يقول: «إنّ أغراض الشعر أجناس وأنواع تحتها أنواع ... وتلك الأنواع هي المدح والنسيب والرثاء...»[٦]. ما نلاحظه من تصور قدامى أهلّ النظر من العرب هو أنّ تحديدهم للجنس لا يخلو من إفادة في دراسة الأدب القديم ولكنّه غير ذي جدوى في دراسة الرواية والقصة القصيرة؛ لأنّ هذين الجنسين غربيان منشأ وروحًا. ولهذا يبدو مستحسنًا أن نتدبّر مفهوم الجنس الأدبي ومعانيه في التصور الغربي. فما هي أهم التصوّرات الغربية قديمة وحديثة لمسألة الجنس الأدبي؟

يعدّ تصوّر أفلاطون ومن بعده أرسطو للجنس الأدبي من أقدم التصوّرات الغربية وأكثرها تأثيرًا في التصوّرات اللاحقة. «ففي الجمهورية تناول أفلاطون الشعر اليوناني بالدرس، فصنّفه إلى ضروب ثلاثة هي: السردي الخالص، والمحاكاة أو العرض، والمشترك. وقام هذا التصنيف على مقياس طرائق التلفظ (Modalités dénonciation)، فربط السردي الخالص بقصائد التمجيد التي يؤديها الشاعر بنفسه وخصّ المحاكاة، أو العرض بالكوميديا، أو التراجيديا اللتين تؤديان بأصوات الشخصيات وحدّد المشترك بالملحمة لتداخل صوت الشاعر. فيها مع أقوال الشخصيات»[٧]. أمّا أرسطو فقد بيّن في كتابه فن الشعر أنّ الشعر هو محاكاة الفعل الإنساني، حقيقيًّا كان أو تخييليًّا. وخلص إلى تمييز في صيغ المحاكاة بين صيغتين: هما السرد المحض، والتمثيل الدرامي. وأدرج المشترك الذي حدّده أفلاطون بالملحمة، وانتهى إلى «أنّ أجناس الشعر هي: المأساة، والملحمة، والملهاة، والمحاكاة الساخرة»[٨]، وبوّأ في كتابه المذكور المأساة الصدارة وعرض للملحمة بإيجاز. أمّا المحاكاة فهي حاضرة عنده في جميع الفنون، وهي ذات أدوات تكون مجتمعة أو تفاريق؛

فالرسم مثلاً محاكاة بالألوان والموسيقى محاكاة بالأصوات. وفي الجملة أنّ تقسيم أرسطو على ما فيه من فوائد لم يرق إلى مستوى التمييز الجامع المانع، بل بقي تمييزاً جزئيًا أساسه الائتلاف والاختلاف بين العناصر الأربعة. وهو تمييز يؤدّي بعض سماتها، لكنّه لا يمثّل مفهومًا به يتحدّد النّوع كلّه بطريقة شافية»(٩).

ولقد تعاقبت الدراسات المهتمة بمسألة الجنس الأدبي وتكثّفت من بحث إلى آخر، حتى باتت الأجناس الأدبية مقتضيات مؤسسية يجب أن تنطلق منها شعرية النّصوص؛ ذلك أنّ كلّ أثر أدبي يفترض أفق انتظار أية مجموعة من القواعد السابقة الوجود، توجّه فهم القارئ وتمكّنه من تقبّل تقويمي. فالمبدع متى سلّم جدلاً بانتماء عمله، لحظة التأليف، إلى جنس مّا، يوجّه ذهنه بوعي منه أو دون وعي إلى استلهام مقوّماته، فيشكّل الجنس لديه أفق كتابة. وكذا المتقبل متى تلقى نصًا مّا، بوصفه منتميًا سلفًا إلى جنس مخصوص: رواية، أو قصة، أو مسرحية، أو رسالة، يتشكّل لديه أفق تقبّل. يقول تودوروف Todorov في هذا السياق: «ما دامت الأجناس توجد بوصفها مؤسسة، فهي تشتغل كي تشكّل أفق انتظار بالنسبة إلى القرّاء وأنماط الكتابة بالنسبة إلى الكتّاب»(١٠). ويقرّ تودوروف أنّه لا معنى للأدب دون أجناس، فالأجناس هي شرايين الأدب وبؤرة الإشعاع فيه، «فلايوجد قط أدب دون أجناس»(١١). ولعلّ هذا الرأي له وجاهته من زاوية اعتبار الجنس الأدبي ضربًا من النحو، يتوفّر على قواعد تؤخذ على أنّها قوانين، يحدّدها هذا النّص الأدبي أو ذاك، على الرغم من «أنّ القول بمعيارية الجنس الأدبي لا يعني أبدًا أن تبقى النّصوص المبدعة منسوجة على منوال أجناسي مستقر لا يتغيّر»(١٢). وهل للقواعد القائمة في أجناس الأدب قيمة في نطاق ما يشهدهُ الأدب اليوم من كبير النزعات إلى التأليف بين هذه الأجناس؟ وقد تجلّى ذلك في ظهور أنماط من النّصوص يصعب تجنيسها كقصيدة النثر والقصة الشعرية والقصة الحلمية وغيرها.

ومن هنا يظهر نوع من الإشكال، إذا كانت تلك الحدود الفارقة بين الجنس الأدبي والآخر، سرعان ما تبدو مجرد حدود وهمية أمام سلطة الكتابة وما تجنح إليه من تداخل بين الأجناس وخرق للقواعد والتصنيفات. فقد نتج عن التحولات الإبداعية والنقدية الحداثية خلخلة لكثير من الثوابت النظرية، وأُعيد النظر في الكثير من التصوّرات القديمة. فاكتشف النقاد الجدد المنضوون تحت لواء المدارس الحديثة خرافة استقلالية الأجناس، وانقلبت الدعوة إلى تقارب الأجناس وتغذي بعضها من بعض. وقد تجسد إرباك العلاقة بين الأثر وجنسه باستخدام بعض الأدباء عبارات على أغلفة أعمالهم من قبيل نص روائي أو سيرة روائية أو قصة شعرية ممّا يؤدي إلى دحض كلّ إمكانية تصوّر أنّ جنس العمل يصنّف بالخلوص إلى قواعد جنس أدبي معيّن ويؤشر على إمكانية التعالق بين الأجناس الأدبية وأخذ بعضها برقاب بعض. وهذا ما جعل بارت Barthes يدعو إلى تجنّب التصنيفات النوعية واستبدالها بمصطلحي النّص والكتابة. وقدم تصوّر عن طبيعة النص من وجهة نظر تفكيكية. يقول بارت: «إنّ النص لا ينحصر في الأدب الجيد، إنّه لا يدخل ضمن تراتب ولا حتى ضمن مجرد تقسيم للأجناس، ما يحدّده على العكس من ذلك هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة»(١٣)؛ ويعني هذا أنّ الجنس ليس مقولة مجردة ولا معيارًا متعاليًا على الواقع اللغوي بمختلف مجالاته وتجلياته بما فيها بالطبع مجال الأدب.

ومن هنا يُطرح نوع الإشكال؛ إذ إنّ تلك الحدود الفارقة بين الجنس والآخر سرعان ما تبدو مجرد حدود واهية أمام سلطة الكتابة، وما تجنح إليه من تداخل بين الأجناس، وخرق للقواعد، واستباحة لما يُعَدُّ حدودًا لجنس أدبي معيّن. فالنّص الأدبي لا يولد من عدم بل تتداخل فيه النصوص والأجناس الأدبية تناصًا وامتصاصًا وحوارًا وتفاعلاً. و«قد

دفع الإحساس باستحالة تعريف الجنس كثيرًا من الباحثين إلى النفور من نظرية الأجناس الأدبية والتمرد عليها. فعدّ كروتشي Croutchet أنّ الجنس مفهومًا معياريًا يتضارب وما للأثر من تعقد حركي. ودعا موريس بلانشو Mouric Blanchot إلى الاستغناء عن مقولة الجنس واستبدالها بمقولة الكتاب»[١٤]. ويتعزّز الموقف الثائر على مقولة الأجناس الأدبية بما ذهب إليه رينيه ويليك R. Welleck بقوله: «لا تحتل نظرية الأنواع الأدبية مكان الصدارة في الدراسات الأدبية في هذا القرن. والسبب الواضح لذلك هو أنّ التميز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتّاب عصرنا. فالحدود بينها تُعبر باستمرار والأنواع تُخلط أو تُمزج والقديم منها يُترك أو يُحور وتُخلق أنواع جديدة أخرى إلى حدّ صار معها المفهوم نفسه موضع شك»[١٥]. وتبعًا لذلك تظل مسألة التجنيس داخل نظرية الأدب تثير مشاكل عويصة يصعب حلّها بشكل دقيق، وهذا ما أثبته أوستين Austin بقوله: «إنّ موضوع الجنس يثير أسئلة مركزية في تاريخ الأدب والنقد الأدبي وفي العلاقات الداخلية المتبادلة بينهما، وهو يطرح في سياق أدبي نوعي المسائل الفلسفية المتعلّقة بالصلة بين الطبقة والأفراد الذين يؤلفونها وبين الواحد والمتعدّد وطبيعة الكليات»[١٦]. وبذلك يصعب اليوم الحديث عن جنس متجرّد من التداخل مع الأجناس الأخرى؛ لأنّ النّص الأدبي في بعده الإجرائي نص بوليفوني مفتوح، متعدّد الأصوات والأجناس المنصهرة فيما بينها فنيًا وجماليًا، في وحدة عضوية يصعب فكّ عراها. فكم من عمل يسميه صاحبه رواية، وهو يعتمد على الحوار بين الشخصيات من أوّله إلى آخره، علمًا بأنّ جنس الرواية يقوم على السرد، في حين يقوم جنس الكتابة المسرحية على الحوار. وكم وجدنا من نصوص مسرحية تحولت فيها الحوارات إلى فقرات سردية طويلة، ولاحظنا عند بعض الروائيين نصوصًا روائية، تشمل نصوصًا بعضها أقرب إلى السيناريو وبعضها أقرب إلى الشعر وعوالم الحلم. وهذا كلّه دليل على أنّ النّص الأدبي في مستوى الإنجاز لا التنظير، يتشكّل من طبقات نصيّة متنوعة تتعدد فيها مستويات الكتابة.

أفلا يوحي تقسيم النّصوص إلى أنواع بعينها بإقصاء نصوص مختلفة من ساحة الإبداع، بحجة أنّها لا تنتمي إلى أي صنف من الأصناف المعترف بها. وبذلك تغدو أدبية النّص لا تتأسس إلاّ داخل تصنيف سابق، وهذا يعني أنّ خطاب التجنيس هو خطاب الهوية ماثل بكلّ ثقله يماهي ويجمع، يحجب ويقمع. ومن هذا المنطلق فنظرية الأجناس الأدبية تدّعي أنّ كلّ جنس يقيم أدبيته من المماهاة مع نفسه مع بنية داخلية مقامة سلفًا خارجه. وهذا مفاده أنّ أدبية الجنس الأدبي معطى شكلاني، يقوم على بنية داخلية مخصوصة. ونحن نعلم أنّ البنية دائمًا تقصي التاريخ، والعوامل الفكرية، والاجتماعية الحافّة بظهور الجنس. ولعلّ هذا ما نبّه إليه تودوروف، بقوله: «إنّ الجنس لا يتطوّر انطلاقًا من نظام داخلي؛ أي من حركة له ذاتية فحسب، وإنّما هو يتطوّر أيضًا متّصلاً بمعطيات خارجية يتفاعل معها. وهي معطيات متّصلة بتطوّر الفكر، والحضارة، وما يواكبها من رؤى دالّة على سمات المجتمع الذي ينتمي إليه»[١٧]. إنّ مقولة التصنيف الأدبي -من حيث رغبتها في تحديد أدبية النّص- تلغي الأدب وتحوّله إلى الكتابة داخل أقنوم محدّد ومضبوط. وهو ما يتنافى مع جوهر العملية الأدبية، بما هي في جوهرها إبداع ورفض للانضباط. أليست جمالية النّص في الاختلاف ونسف إستراتيجية الأعراف التقليدية؟ فالأخلاق الطيّبة لا تنتج أدبًا جيّدًا، كما يقول أندريه جيد؛ ذلك أنّ الأدب في جوهره يقوم على الجحود والنكران، يقوم على مفهوم قتل الأب الأدبي. نتساءل أحيانًا كيف يمكن قتل يوسف إدريس ويحيى حقي وغيرهما من آباء القصة القصيرة؟

الإجابة تبدو بلا معنى؛ لأنّه لا شيء محدّد سلفًا. فالنّص لا يُنتج خارج تاريخه والتاريخ هو الذي يؤسس للنّص الأدبي أدبيته. وقد رسّخ بعض النقاد مبدأ أنّ الأثر الأدبي لا يعيش إلاّ على تغيراته وانحرافاته. و«قد عرض مصطفى عبدالبديع صورة تمثيلية معبّرة تشخّص سيرورة الانتهاكات المتكرّرة لقوانين الجنس الأدبي. وتبرز كيف أنّ الأثر الحق لا يثبت على صورة واحدة ولا يمكن إخضاعه لنسق معيّن. ذلك أنّ هذا الأثر يضيق ذرعًا بالحدود النقدية المفروضة. ممّا يجعله يتمرّد عليها باستمرار ويتجاوزها ليؤسّس ذاته خارج هذه الحدود. ولطالما هزئ الفنّانون بقوانين الأجناس وإن تظاهروا بقبولها باللفظ. وكلّ أثر فني حق إنّما تجاوز قوانين جنس من هذه الأجناس وسفّه بذلك آراء النقاد، واضطرهم إلى توسيع ميدانه إلى أن يضيق مرّة أخرى بولادة آثار فنّية جديدة تُستتبع بفضيحة جديدة وتسفيهًا جديدًا وتوسيعًا جديدًا»[١٨]. وقد زعزع مفهوم التناص حصون الجنس الأدبي، وبات معه الأثر الأدبي مجالاً خصبيًا تتعايش فيه النّصوص القديمة والنصوص الجديدة تعايشًا خلاّقًا يولّد أجناسًا مهجّنة جديدة؛ وهو ما يعبر عنه بالحوارية أو التعدد الحواري مع باختين Bakhtine أو التناص مع جوليا كريستيفا J. Kristeva أو المتعاليات النصية لدى جيرار جينيت G.Genette.

وقد نتج عن القبول بظاهرة التناص تخلخل كبير في الخطاب النقدي المعاصر، الأمر الذي جعل نظرية الأجناس الأدبية لا تحتلّ -حسبما أشار رينيه ويليك[١٩]- مكان الصدارة في الدراسات الأدبية في القرن العشرين. وما يمكن الانتهاء إليه هو أنّ الأجناس الأدبية تولد ثمّ تتطور وبعد ذلك تتلاشى وتضمحل أو تربو وتزهو وتستمر. لكن لا يمكن التنبؤ أبدًا بالطور الذي يحقق فيه الجنس درجة الذروة، أيكون فيه يافعًا أم في طور الكهولة؟ باختصار، إنّ الأجناس الأدبية تتغيّر بتغيّر الخطاب النقدي الذي يستجيب لتغيّرات مجتمعه الناتجة عن التقلبات الفكرية والاجتماعية والعلمية. وبذلك فإنّ «التعريفات التي اعتبرت الجنس الأدبي محض قالب شكلي تصبّ فيه الأعمال الأدبيّة وقواعد ملزمة للمبدع يحمل النبوءة بمصير المصطلح، فالوصول إلى إلزام المبدع يحمل -ضمنًا- مستقبل إلغائه؛ إذ إنّ الممارسة الإبداعيّة لا تتحقّق صفتها إلاّ بالتمرّد على الإلزامات والإكراهات وانتهاك حرمة كلّ الأعراف وكسر أية قواعد كافة»[٢٠]. وهو ما يجعل أفق موضوعات ونماذج هذا الخطاب، بل وأجناسه في حالة من التحول وعدم الثبات، لتتاح الفرصة أمام أشكال جديدة وفق رؤى جديدة تُحقّق جنسية متعاقبة.

وحتى لا تبقى هذه الأطروحات نظرية تخيّرنا نماذج من الأقصوصة التونسية لمزيد من التحرّي في مسألة تعالق الأجناس وانفتاحها على بعضها بعضا. وما دام مدار بحثنا الأقصوصة فالأجمل أن نحدّد، بشكل موجز، ما المقصود بمصطلح أقصوصة؟

اتّضحت معالم الأقصوصة ونضجت في منتصف القرن الماضي. ثم انتشر هذا الفن وتنوّعت خصائصه وتباين الدارسون في حدّه. «وما كان تقريبًا محلّ اتفاق بين النقاد هو وحدة الأثر ولحظة الأزمة واتساق التصميم صبري حافظ»[٢١]. وقد انتبه دارسو الأقصوصة إلى أنّ السّمة البالغة على الأقصوصة، من حيث هي جنس أدبي مستقل بذاته، هي سعيها إلى الكشف عن موقف معيّن أو جانب من جوانب الحياة المتشعبة دون تبسّط في الشرح والتفسير، فمن مقوماتها أن تميل إلى التكثيف حتى تؤكّد تحقيق وحدة الانطباع مثلما أشار إلى ذلك أدجار ألان بو[٢٢]. لذلك أسرّ دارسو الأقصوصة على جملة من الخصائص التي تميزها من غيرها من الأجناس الأدبية، خصائص ترسّخ بها جماليتها. ولعلّ أبرز هذه الخصائص وحدة الانطباع التي يصعب تجسيدها إلا بتوفّر جملة من الآليات الفنيّة. ومن أهمّ هذه الآليات

التكثيف والزهد في الزوائد اللفظية، وإنشاء تفاعل خلاّق بين مختلف عناصر الأقصوصة يخدم الهدف النهائي أو ما يُسمى بـ «لحظة الكشف» أو «اللحظة الصدمة»؛ وهي لحظة مفاجئة تتضافر كلّ عناصر الأقصوصة لبلوغها، بل هي بوتقة تصهر كلّ البنى الحكائية لتفجّر الفعل الإبداعي في النص القصصي. ومن ثمَّ تصل بالقارئ إلى انطباع موحد وتنحت في أعماقه أثرًا جماليًا راسخًا.

وقد اشترط النقاد لبلوغ وحدة الانطباع ما يُسمى بـ«اتّساق التصميم»؛ ويُقصد به الخصائص البنائية للأقصوصة من شخصيّة وأحداث ومكان وزمان وكيفية عرضها، فبراعة الكاتب تكمن في طريقة تقديم هذه العناصر وفق منطق داخلي مخصوص يراعي نسق ترتيب الأحداث وحصر الموضوع تلميحًا لا تصريحًا، وعملية بناء الشخصيّة بالاعتماد على علاقتها بذاتها وبالمحيط الذي تتحرّك فيه وبتجاربها وبالحدث.

ومن خلال هذه التقنيات يسعى الكاتب إلى إدماج القارئ في عالم الأقصوصة ومناخاتها، وتحسيسه بأبعادها الفكريّة والعاطفيّة والنفسيّة، وإقناعه برؤية معيّنة للحياة أو بموقف محدّد إزاء الوجود في وجه من وجوهه. وتجسّد هذه المفاهيم والمقولات الإطار النظري النمطي الكلاسيكي للأقصوصة كما حدّده النقاد الغربيون اعتمادًا على مدونة قصصيّة بعينها. وفي ضوء ما تقدّم ارتأينا مقاربة شعرية التعالق بين السردي والشعري في نماذج من الأقصوصة التونسية[٢٣]. ويُردّ اختيارنا هذه الأقاصيص إلى اشتراكها في شحنة مجازية مثقلة بالإيحاء متلبسة بالغموض، تطرح قضايا تلاقي أنواع الكتابة وقضايا الشعر والنثر وتنازعهما على سلطان الكتابة. وقد بيّن الناقد الفرنسي جان إيف تاديه Jean Yve Tadié إمكانية التوحّد بين الشعر والقص من خلال قوله: «إنّ النّصوص الحديثة في مقابل النّصوص القديمة قد ألغت التمييز الكلاسيكي بين الأجناس الأدبية، فأصبح التمييز اليوم بين الشعر والنثر أقلّ وضوحًا»[٢٤]. فما هي العلامات النّصية الدّالة في هذه الأقاصيص على انتقال العلاقة بين الشعري والنثري من مجال التنابذ إلى مدار التشابك المفضي إلى تكييف البنية الداخلية لكلّ منهما؟

ما برح العديد من النقاد يردّد أنّ الأقصوصة من أكثر الأنواع الأدبية اقترابًا من كثافة الشعر وتوهّجه. وقد عُدّت هذه السمة من مقومات الأقصوصة، سيما وأنّها تتضافر مع ضمور الحيّز النّصي وهاجس التركيز وشحن اللغة بما ينبغي من الإشارات المجازية لإكساب العمل طاقة إيحائية أساسها التلميح أكثر من التصريح، فكأنّ الأقصوصة تقول بعض الأشياء ولا تقولها. وما دامت هذه النّصوص متوفّرة على قدر مهمّ من التكثيف والإيحاء والغموض تترك المتلقي متردّدًا بين إمكانات دلالية مختلفة فإنّنا تخيرنا الانطلاق من العناوين لما لاحظنا فيها من شحنة هائلة على الترميز تجعل الشعر يزحف على السرد.

٢- مجازية العناوين.

لا مراء في أنّ عتبة العنوان مدخل مهمّ في تدبّر النصوص الأدبية الحديثة شعرًا كانت أم نثرًا. وقد أثبت ذلك ثلّة من الباحثين من أبرزهم ليو هوك Leo Heok، وشارل جريفال Charles Grivel، وجيرار جينيت Gérard Genette، وكثر الاهتمام بمسألة العناوين أكثر عند تحليل الأقاصيص؛ لما لهذا النوع من القص الوجيز من خصوصية، واطّراد العناوين في المجموعات القصصية وغزارتها من ناحية الكم ولدورها الوظيفيّ في توجيه القارئ صوب الموضوع المطروح. ذلك أنّ العنوان المنتقى في النصوص القصصيّة الوجيزة تكون في الغالب محمّلة بالدلالات تستدعي من الناظر مساءلة وتأويلاً لا يقلاّن قيمة عن مساءلة المتن ذاته. فما دام أنّ العنوان متصدّر الخطاب يحتل موقعًا بارزًا في فضاء الصفحة، فهو إذن «مكوّن جوهري من النّص قابل

للاستقراء والتفكيك»[٢٥]؛ وعلى هذا الأساس اعتنت الدّراسات الحديثة بالعنوان ونزّلته منزلة مخصوصة ورأت أنّ «اختيار العنوان ليس فعلاً مجانيًّا أو خطابًا بريئًا بقدر ما هو عمل واعٍ يخضع لمقاييس عدّة منها ثقافة الكاتب، ونوع النّص، ومدى قدرته على التأثير في جمهور القرّاء، وشدّ اهتمامهم»[٢٦].

لقد جاءت عناوين الأقاصيص التي نشتغل بها متسربلة بالغموض. فـ «أجنحة الدقائق الخمس»، عنوان مخاتل موحٍ لا مصارح مكاشف. فالعنوان من الناحية التركيبيّة النحوية مركب بالإضافة. وما يلفت النظر في هذا العنوان هو العلاقة المربكة في مستوى الدلالة بين المضاف «أجنحة»، والمضاف إليه «الدقائق الخمس». وتتجلّى مضارب الإرباك في الجمع بين عبارتين بينهما بون دلالي فسيح. فالأجنحة يمكن أن تشير إيمائيًا إلى الطيران والتحليق. والتحليق لا يتمّ إلاّ إذا توفّر فضاء رحب خلو من كلّ قيد. وبهذا نتبيّن بضرب من التأويل أنّ الأجنحة تفيض بمعاني الحريّة والانفتاح والحلم التي تبدو متباينة مع ما يمكن أن تعنيه عبارة «الدقائق الخمس» من إحالة واضحة على محدودية الزمن وقصره ممّا يثبت دلالتي القيد والسجن. ولمّا نذهب في التأويل غورًا نستشفّ أنّ الدقائق الخمس ترمز إلى الواقع الموجود بما هو واقع مرفوض؛ لما يمور فيه من ضيق وقيود وانهيار يشعر بالكآبة والاختناق. وعلى هذا الأساس يكتسي هذا العنوان مسحة شعرية مكثّفة تكسبه إيحاءات شتّى تنأى به عن المعنى المعجمي المتكلس وتغدق على الأقصوصة دفقًا شعريًّا.

ويمكن رصد تجلّيات الشعري في عناوين أقاصيص ابتسام خليل أيضًا في عنوان أقصوصتها «الأجنحة الزرقاء». فهذا العنوان لغويًا مركب نعتي جاءت فيه العلاقة بين النعت والمنعوت مربكة للقارئ بحكم العلاقة الباعثة على الحيرة بين النعت والمنعوت؛ فالنعت في عرف النحاة يضيء المنعوت ويرفع عنه الإبهام. لكن ما ورد في هذا العنوان يشيع الغموض ويعطّل الوظيفة الإخبارية فيجعل القارئ في حيرة شديدة يتساءل: ما وجه الشبه بين الأجنحة واللون الأزرق؟ هل اللون الأزرق هو رمز السماء في حالة الصفاء أم يحيل إلى كلّ فضاء مفتوح تشعر فيه النفس بالتحرّر من كلّ قيد؟ فتصبح الأجنحة الزرقاء تحليقًا في الأجواء ويمسي بذلك العنوان مشبعًا إيحاءً بالرغبة في الانعتاق من عالم موجود إلى عالم متخيّل منشود. وبهذا فالجمع بين ما لا يجمع في عرف اللغة العادية يجعل عبارة العنوان مرصّعة بالمجاز، والمجاز يوسع مجال الشعرية في القص ويحفّز القارئ على مقاسمة الكاتب التصوّر والتخيّل. وقد ذهب جيرار جينيت إلى القول: «إنّ الحضور المكثّف للصور البلاغية علامة مميّزة للغة الشعرية»[٢٧]. والرأي نفسه -تقريبًا- نجده عند جان كوهن John Cohen؛ إذ يقول: «الصور البلاغية ليست مجرد زخرف زائد بل هي جوهر الفن الشعري نفسه. فهي التي تفكّ إسار الحمولة الشعرية التي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه»[٢٨]. وقد تهيّئ هذه الملاحظات المتعلّقة بالطابع الشعري للعناوين أفق انتظارنا لتقبّل مظاهر الشعرية في اللغة؛ ذلك أنّ الباحث في شعرية النّص السردي يوجّه اهتمامه بالأساس نحو اللغة. ألم يقل جان إيف تادييه: «إنّ االمرء لا يدرك أنّ قصّة من القصص توسم بميسم الشعر إلاّ إذا انطلق من دراسة اللغة. فلا مفهوم الشخصيات ولا مفهوم الزمان أو المكان ولا مفهوم بنية القصّة تُعدّ شروطًا كافية لذلك»[٢٩]؛ لهذا ارتأينا أن نتقصّى الملامح والسمات التي جعلت من لغة أقاصيص ابتسام خليل لغة تمتح من لغة الشعر وتستمدّ منها رواءً شعريًا.

٣- التكثيف اللغوي وتشعير السرد.

يتميّز الخطاب الشعري عامّة بالتفاته لذاته واحتفائه بلغته. وهو الذي يُسمّى في نظريّة الوظائف اللسانية بالوظيفة الإنشائية. فالتكثيف والصور كلّها مظاهر ملازمة لكلّ خطاب شعري بها يتميّز من

الخطاب النثري، ولكن عندما تحضر هذه السمات في القصّة تُعدُّ أوّل المظاهر التي تسمها بميسم الشعرية. ويتجلّى الانزياح اللغوي في مجموعة ابتسام خليل في استعمالها لغة ضاربة في المجاز بسهم من خلال تشكيل اللغة تشكيلاً جديدًا عبر التركيب والعلاقات المبتكرة التي أنشأتها بين الدّال والمدلول، ويمكن أن نستدلّ على هذه الظاهرة الأسلوبية بأمثلة عديدة. ففي أقصوصة «أحذية بأربطة وثقوب صغيرة» نجد المقطع التالي: «انطلقت سيارة الأجرة تطوي حديثها وتنشره، وهبط ظلام تلمع فيه أصابع الأوهام والحقائق مزدانة بالخواتم، بينما يطلّ العري من كلّ الفروج والثقوب فاضحًا مفضوحًا»[٣٠].

وفي أقصوصة «الأجنحة الزرقاء» يقول الراوي: «فوجدتني أنفث على الورقة كلمات زرقاء، كأنها التمائم في سفرة بحرية كلّها أهوال وأخطار. وتراقصت أمام ناظريّ أشباح شيطانية ونزوات مجنونة، فأردت إعلان توبتي والعودة إلى بيت الطاعة، غير أنّي رأيت بنات أفكاري يحلّقن ويغطسن بأثوابهن الريش في لجج البحار الزرق»[٣١].

ما نلاحظه في هذين المقطعين هو أنّ اللغة قد سلكت سبيل المجاز، فتضخمّت بطاقة تعبيرية جديدة وأبعاد إيحائية بلغت معها اللغة كثيراً من الكثافة، ضاعفت من وظائفها التأثيرية والجمالية. وتتجلّى الظواهر الشعرية في خروج اللغة عن لغة الاستعمال العادي وتحطيمها للقوانين المتعارف عليها. ففي قول الراوي: «سيارة الأجرة تطوي حديثها وتنشره...» اختراق للعلاقات الدلالية القائمة بين المدلولات وخلق بنية دلالية غير مألوفة. فكثيراً ما يكون التعبير بأسلوب العدول مختصرًا الطريق إلى المعنى ومراوغًا أفق انتظار القارئ فيفاجئه بمعنى مبتكر وغير منتظر في الآن نفسه. ويتعزّز العدول بإنزال الراوي الجامد منزلة العاقل فتكثّف الغموض وخرجت اللغة من مستوى المباشرة إلى مستوى الإيحاء. ولعلّ خصوصية هذا الاستخدام الإيحائي للغة، يمكّن من رصد أغوار الذات المتلفّظة وكشفها عبر لغة المجاز. فالمتلفّظ يبدو منفعلا بالأشياء ممّا جعل تبئيره لموضوع الحكي تبئيراً ذاتيًا خصيبًا حسب منطق السياق الشعري. وعلى هذا الأساس تخرج اللغة بالأقصوصة عن الحرفية وتمنحها إيحاءات شعرية تكسر الحاجز الذي يفصل النثر والشعر. وفي هذا الصدد يقول أدونيس: «إنّ طريقة استخدام اللغة مقياس أساس مباشر في التمييز بين الشعر والنثر؛ فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العاديّة في التعبير والدلالة ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة، يكون ما نكتبه شعراً. والصورة من أهمّ العناصر في هذا المقياس، فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة»[٣٢].

ويتعزّز تشعير الخطاب السردي في أقاصيص المؤلّفة من خلال كثافة التشبيه والاستعارة. تقول القاصّة في أقصوصة «عفوًا سيدي بوسعيد»: «كان الفجر قد أضاء أصابعه وأشار فانسحب الليل ومعه الألم. بدا الجو وسيعا كأنّما استعار المكان من الزمان بعض مساحة ... مرقت مُلك بجانبي تماما، مرقت بتوتها الهجومي وبشرة حليبية مثل بشرة طفل رغم أنّها تجاوزت الرابعة والثلاثين ببعض الأشهر، تقتلني غمّازاتها عندما تضحك، أودّ قطف خديها، أودّ لو أرشف عذوبة كلّ سنّ قطرة قطرة...»(٣٣).

إنّ هذه الصور البيانية تكاد لا تخلو منها أقصوصة. فهي مندسّه طيّ الخطاب تغذّيه بالصور الشعريّة في سياقاته الوصفيّة بشكل مخصوص، فتسهم بذلك بقسط وفير في إيجاز النصوص من جهة وإغنائها من جهة ثانية وبعث ديناميّة كبيرة لا تولّدها حركية السرد والأحداث بل حركية العناصر يستدعي بعضها بعضًا ضمن التشبيهات والاستعارات. وسرعان ما تتلاشى هذه الحركية التخييلية المجازية ليبقى أثرها الجمالي فيما تهجس به لذهن القارئ ووجدانه من إلماعات خاطفة تنتقل به من عالمه المنطقي السببي

إلى عالم ذاتيّ بامتياز، تصير معه الهوية الفنيّة التي أسبغت على المستعار له (العالم المرجعي) حقيقة فنيّة قد تكون أكثر تعبيراً عن الواقع من الواقع نفسه.

إننّا نرى أنّ القصّ في هذه الأقاصيص يستعير الشاعرية من الشعر، لا بهدف تبني معناها الخيالي والعاطفي، بل يهدف إلى أن يلتصق بلغة الشعر وجوهره. وذلك عندما يجعل اللغة غير محدّدة بل مفتوحة على دلالات واحتمالات شتّى. فالصوت الذي يحكي في القصّة لا يستنفد كلّ تساؤلاته ورغباته في إطار الفكرة الواحدة، بل «يجعلها تتّسع داخل القصة وخارجها. أمّا داخلها فهي تشع بين السطور ومع الصور والأقنعة والدلالات، وأمّا خارجها فهي تتحقّق في امتداداتها مع القارئ الذي يقع العبء عليه في فكّ شفرة اللغة والكشف عن احتمالاتها ودلالاتها وصولاً إلى مغزى الرسالة»[٣٤]. وفضلاً عن تشعير المعجم يدرك قارئ أقاصيص ابتسام خليل نفسًا شعريًا، يمكن أن نعدّه غزوًا من طرف الشعري للنثري؛ وهو غزو تتّخذ له المؤلّفة مستويات متنوّعة تطبع الصوغ الفني لنسيج السرد. وتتجلّى مستويات الشعري في الإيقاع المتزاوج مع التكثيف والاختزال اللغوي المتجلّي في الصيغ والجمل والتراكيب، وهو ما يستدعي النظر. فكيف اشتغلت ظاهرة الإيقاع في أقاصيص ابتسام خليل؟

٤- تناثر الإيقاع .. طيّ السرد.

استأثرت أقاصيص ابتسام خليل بنوع من التجانس والتناغم بين الحروف، والألفاظ، والعبارات، والتراكيب تكسب النثر شعريته؛ وهو ما نعثر عليه في مستوى التكرار والمجانسة الصوتية والتوازي التركيبي، ومن مظاهر التكرار ترديدها لعبارة «يأتون» في أقصوصة (غياب) حتى تصير كاللازمة الإيقاعية التي يتجدّد بها نبض الشعر وينطلق منها في كلّ مرّة نحو دلالة جديدة، حيث يقول الراوي: «يأتون... تهرول الهامات وتختفي في فوهات الأبواب... يأتون... ترتبك الأقدام فوق الأرصفة، تتوزّع في كلّ الاتّجاهات التي تشتهيها ولا تشتهيها... يأتون... هل اشتريت السّكر والملح والخبز والحليب والصابون والبطاطا والوقيد والشمع... يحتمل أن ينقطع النور... يأتون... كتفاك يشهدان بعد بآثار القضبان الحارقة... لماذا لاتهرول»[٣٥].

ما يُتبيّن من هذا الترديد اللفظي هو أنّه أحدث إيقاعًا يثير القارئ ويصدم ذائقته القديمة القائمة على التمييز بين النثر والشعر على أساس الاختلاف بينهما في الإيقاع، فقد استقر في ذاكرة القارئ أنّ الإيقاع خاصيّة من خصائص الشعر بها يتفرّد المنظوم عن المنثور ويختلف، ولكن المؤلفة لم تلتزم بهذا الثابت الأجناسي وراحت تجمّل أقاصيصها بلحاف الشعر وتستعير أدواته في توقيع لغته الشعرية لتنسج بها ومن خلالها لغتها السردية المشبعة بالرواء الشعري والقادرة على شدّ القارئ لا من جهة ما تتوفّر عليه نصوصها من دلالات عميقة فحسب، بل أيضًا من جهة السماع بما فيها من إيقاع مثير ناتج عن الترديد اللفظي والمجانسة الصوتية.

ومن مظاهر المجانسة الصوتية بينْ الكلمات، قول الراوي في أقصوصة «تخوم»: «السحر ينبجس من عينين سوداوين يسكنهما الحزن... هي قوة الجمال الحزين تنسكب في نفسك ذوبًا في لوعة حارقة صامتة... بدءًا من الابتسامة المرسومة رسمًا إلى الهندام اللائق حتى الدقائق الخمس المقدّسة كلّ صباح»[٣٦]. ويجلّى التوازي التركيبي في قول الراوي في أقصوصة «من وحي الناعورة»: «خمس دقائق تكفي لأرشف قهوتي بشراهة... خمس دقائق تكفي لأمدح الكسل والراحة... خمس دقائق تكفي لأصبّ لعناتي على مديري»[٣٧].

ما يُلاحظ هو أنّ تكرار عبارة «يأتون» وغيرها كثير في أقاصيص ابتسام خليل جعل منها لازمة. وحضور اللازمة مرتبط بالشعر؛ إذ إنّ اللازمة تضطلع في الشعر بوظيفتين: أولاهما الوظيفة الإيقاعية؛

إذ تنشّط حركة الإيقاع في النص. وثانيهما الوظيفة الدلالية؛ إذ تحقّق اللازمة التكثيف الدلالي. وبذلك يضفي إيقاع اللازمة الناشئة عن تكرار عبارة «يأتون» أبعادًا شعرية على ملفوظ الأقصوصة ولا سيما أنّ لغة هذه الأقصوصة بدت مجازية إيحائية، لغة ترشح بمظاهر الانزياح على نحو «ترتبك الأقدام فوق الأرصفة، تتوزّع في كلّ الاتّجاهات التي تشتهيها ولا تشتهيها...».

ولا يتولّد الإيقاع في أقاصيص ابتسام خليل من تكرار الأصوات والألفاظ فحسب، بل إنّه يتولّد أيضا من مظاهر التوازي التركيبي؛ إذ تحرص الكاتبة في مواضع كثيرة من أقاصيصها على أن يكون البناء النحوي لبعض الجمل المتلاحقة واحدًا. وهذا التماثل في مستوى البنى النحوية يحدث إيقاعًا ونغمًا موسيقيًا تطرب الأذن لوقعه ويحوّل الكلام من رتابة النثر إلى إيقاعية الشعر، شأن هذا المثال: «كم دهور قد ترقّبت ... وكم نذور قد وهبت»[٣٨]. وقد استبان لنا من النظر في هذا الترديد العلامي أنّه يحقّق التوازي ويسم الكلام بالتجانس الصوتي الذي يوقّع النص توقيعًا داخليًا يولّد نصيبًا وافر من التأثير والإمتاع.

ولاشكّ في أنّ المتأمل في مجموعة الكاتبة القصصية يدرك بيسر تولّد جزء مهمّ من هويتها الجمالية من ظاهرة الترديد المدلولي الكلّي. ويمكن أن نستدلّ على ذلك بما جاء في أقصوصة «الأجنحة الزرقاء». تقول الراوية: «أحبّ أن أمشي وأمشي ولا تكلّ خطاي ... أحبّ أن أسرق نفسي من عيون أهلي ... أحبّ النافدة، يطلّ عليّ القمر من النافذة ... أحبّ الحقيقة...»[٣٩]. فكأنّ فضاء الأقصوصة القائم على التوازي بين «أحبّ... وأحبّ» موظّف في التعبير عن الرغبة في الانعتاق الذي يمثّل المقصد الدلالي بدءًا من العنوان. فمجال الملفوظ يندّد بالحصار وجمال الرؤية الفكرية يمجّد التحدّي والروح الثورية؛ ممّا يعني أنّ جمالية التوازي وطرائق تشكّلها في هذه الأقصوصة يمثّل بابًا خلفيًا يطلّ منه المتلقي على حقيقة النّص المضمونية ودلالته النواتية ومقاصده الخفيّة، وبذلك تخرج بعض أقاصيص ابتسام خليل مثقلة بدلالات طريفة وإيحاءات مثيرة متأتّية من جمال عبارة قويّة الوقع؛ وهذا من شأنه أن يمنح المعنى المكثّف قوّة وإشعاعًا ويعزّز الحضور الشعري في النثري ويفتح الأقصوصة على مناخات التجريب والتحرّر من سلاسل التجنيس.

إنّ توقيع أقاصيص ابتسام خليل وتلبسها بالشعري لا يتوقف عند حدود التنغيم الناتج عن أشكال التوازي التركيبي فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى إيقاع البياض. فإذا كان التكرار والتوازي هما إيقاع السواد؛ أي إيقاع الأصوات والكلمات فإنّ للبياض أيضًا نغميته الصامتة. يقول جان كوهين: «يبدو من النظرة الأولى أنّ صفحة من النظم تتميّز من صفحة من النثر بنظامها الطباعي... فالبياض هو العلامة الطباعيّة للوقفة أو السكوت. وعليه فهو علامة طبيعيّة؛ إذ غياب الحروف يرمز بالطبع إلى غياب الصوت»[٤٠]. وقد وجدنا في أقاصيص المؤلفة هذا النمط من الإيقاع توزّع على بعض صفحات النصوص. ولعلّ هذا المقطع يُعدّ دليلًا على ذلك: «هذا قبر القائد الشجاع... مات وعمره ثلاثة أيام... آه نعم تذكرت الآن... عجب ابن بطوطة مما كتب على هذه الشاهدة... مات قبل أن يولد... كم كنت على حقّ يا ابن بطوطة»[٤١].

ما يُلاحظ من هذا المقطع هو أنّ البياض كسر رتابة السواد وجعل الكلام يتردّد بين الصوت والصمت. وفي تردّد الكلام بين الصوت والصمت، ينشأ فعل الإيقاع وتزحف «موسيقى قد تخدلنا في ما يُطرب ولكنّها لا تخدلنا في ما يمتع. فهي لا تغنّي في الأذن ولكنها تغنّي في الرأس. وعندما نفهمها فإنّ رؤوسنا تغنّي معها وتسترسل في الغناء»[٤٢]. وبذلك تغدو حكاية القائد حكايتين: حكاية يخبر عنها السواد صراحة، وحكاية يرويها الصمت إيحاء.

وهذا كلّه يخدم شعرية الأقصوصة ويوسّع من حظّ حضور الشعر فيها.

ولم تكتف المؤلّفة في مجموعتها فيما يتعلّق بالإيقاع المرئي بالتردّد بين امتداد السواد وتراجعه لصالح البياض، بل عمدت إلى انزياح بصري تشكّل في كيفيّة توزيع الدّوال على أديم الصفحات. فقد عمدت الكاتبة إلى تنويع طرق الطباعة بين الخط الغليظ والخط العادي وبين الفقرات المسترسلة والجمل الموزّعة على أكثر من سطر في محاكاة جليّة لقصيدة النثر. وقد وردت المقاطع المطبوعة بخط غليظ في شكل أبيات شعرية، وأغانٍ شعبيّة، وأخبار، وتقارير، وحكم مرسلة، وأمثال. ويمكن أن نستدلّ على ذلك بهذا الشاهد من أقصوصة «من وحي الناعورة»:

«فيرشق نقطة وهمية في الفضاء ويناورنا، ويرشق مرّة أخرى بإصبعه تلك الناعورة الشامخة:
هي الدفتر والزمام...
في دواليبها حديث أعلام الزمان
غربيّ وشرقي ...ديمة...»[٤٣].

وقد أسهم هذا التشكيل الطباعي المتنوّع في تكوين شكل من التناوب البصري أشبه ما يكون بتناوب الإيقاع السمعي على شاكلة ما ندركه في الشعر الحر؛ ولذلك فإنّ نظر القارئ لا يسير في خطّ تنازلي مستقيم، بل هو محكوم بنوع من التناوب والدوران، والدوران من أهمّ سمات الشعر الحديث دلاليًا وبصريًا، بل إنّ «الشعر المرئي»، وهو نوع شعري حديث، يقوم بالأساس على الإيقاع البصري عبر مجموعة من المقومات، لعلّ أبرز هذه المقوّمات توظيف التشكيلات البصريّة ورسم الكلمة وشكلها والأحجام والفراغات والفنون الطباعيّة. وهنا تكمن جمالية الأقصوصة من حيث هي جنس أدبي يختلف عن الشعر ولكنّه يصل نفسه به عبر وشائج متوهّجة بالشعر. ألم يقل صبري حافظ: «إنّ الأقصوصة هي أكثر الأشكال الأدبية اقترابًا من كثافة الشعر وتوهّجه وتركيزه»[٤٤]. وهذا التصوّر يتعزّز بما ذهبت إليه سوزان برنار Suzanne Bernard كثيرًا حين قالت: «إنّ كلّ أقصوصة تتعمّد خرق قوانين نوعها وتعمد إلى إفساد السرد وعناصره هي في الحقيقة خطوة نحو ثراء شعري تنحو بفضله الحكاية نحو قصيدة النثر»[٤٥].

وعليه، فإنّ هذه المقوّمات التي ذكرنا، تؤهّل أقاصيص ابتسام خليل إلى اكتساب بنية إيقاعيّة شأنها في ذلك شأن أيّ نص شعري، وما كان ذلك ليكون لولا ما يتميّز به فن الأقصوصة من انسيابيّة وقدرة على تجاوز الحدود الدّغمائية الصارمة التي يرسمها النقاد للفصل بين الأجناس الأدبيّة. ولولا رغبة المؤلّفة في السير في منحى تدميري يراهن على المزج والتداخل بين أجناس متخلّلة يتمرّد اشتغالها على ضوابط النوع الأدبي التقليدية، فيغدو بذلك هاجس التقويض أفقًا ثوريًا، لتكريس منزع إبداعي يكشف عن إمكانات تعبيرية لا نهائية تتعايش فيها الأنواع الأدبيّة.

وما دامت وظيفة النثر دلالية ووظيفة الشعر إيحائية، فإنّ حضور سمات الخطاب الشعري لايتجسّد فقط فيما تتضمّنه أقاصيص ابتسام خليل من عناصر إيقاعيّة، بل أيضًا في تلك التشكيلات الرمزيّة التي تفتح رصيدًا لانهائيًا لاحتمالات التحليل والتأويل. فما تجليات حضور البعد الرمزي في هذه الأقاصيص؟ وما الوظائف التي تنهض بها؟

٥- البعد الرمزي الكنائي.

إنّ الرمز محمل من محامل اللغة الإيحائية وطاقة توليديّة مكثّفة تتيح للقارئ منابع للتأويل لاتنضب. ذلك «أنّ عملية الترميز ليست إلاّ صهر الأفكار وتكثيفا للمعنى وإنشاء لجسور خفيّة وعلاقات سرّية بين قريب هو الكائن الآن وهنا وبعيد هو ذلك القصيّ المقصيّ»[٤٦]. ويمكن أن نجمل ماهية الرمز ووظائفه في محدّدات ثلاثة، هي:

المحدّد الأوّل: إنّ الرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه ليصبح أكثر صفاءً وتجريدًا، ولا يتخلّق هذا المستوى التجريدي إلاّ بتنقيّة الرمز من تخوم المادّة وتفصيلاته.

المحدّد الثاني: إنّ الرمز ليس تحليلاً للواقع بل هو تكثيف له وفى هذا ما يربطه بالأحلام من حيث ميل كليهما إلى الإدماج بحذف بعض الأجزاء المرموزة أو الاكتفاء من مركباتها بجزء واحد فقط أو الإيماء بالصورة المركبة إلى عناصر ذات سمات مشتركة. ولعلّ هذا التكثيف هو وراء ما فى الرمز من غموض تتعدد فيه مستويات التأويل.

المحدّد الثالث: إنّ الرمز من خصائص الأسلوب وليس من خصائص الكلمات؛ أى هو قيمة سياقية تركيبية وليس قيمة إفرادية[٤٧].

وقد تراءى لنا أنّ مجموعة ابتسام خليل قد توفّرت على مجموعة لافتة للنظر من الرموز متعالقة فيما بينها، ومؤسسة لمناخ شعريّ يتنكّب عن الخطاب العادي ويتلبّس بلغة تلمّح ولاتصرّح. ولفهم مقاصد المؤلفة لابدّ من القيام بعملية ذهنية تتمثّل في تغيير الدّال الموجود في النّص، بدالّ آخر موجود في الواقع الاجتماعي والسياسي وفهم المدلول المضمر المقصود، فالناعورة في أقصوصة «من وحي الناعورة» ترمز إلى الأصالة والقيم الساميّة التي غشيتها قيم الزيف والطمع والصلف الاجتماعي المادّي المتوحّش، فبدت الشخصية البطلة في هذه الأقصوصة قريبة من صورة «دون كيشوت» بما «أنّه يحرث في البحر ويريد أن ينبت البحر توتا ورمّانا وسفرجلاً»[٤٨]. ورمزت شخصية المرأة الثرثارة صاحبة الخواتم البرّاقة في أقصوصة «أحذية بأربطة وثقوب صغيرة»[٤٩] إلى القيم الاجتماعيّة المتدهورة. أمّا في أقصوصة «حكاية الناجي السعيد»[٥٠] فترمز الإشارة إلى «أبي زيد» إلى مقامات بديع الزمان الهمذاني (المقامة البغدادية) في إيماءة واضحة إلى عالم الكدية والتحيّل. وفي أقصوصة «موّال»[٥١] ترمز «لندة» الدليلة السياحيّة إلى الحبّ الحقيقيّ الأصيل وقد بدت في علاقة تقابل مع النساء الأجنبيات (القاوريات) اللاتي يرمزن إلى المستهلك المبتذل. و«ترمز شخصية صباح في أقصوصة «بيت القصيد»[٥٢] إلى شخصية المرأة العربيّة ووضعيتها القلقة بين إلزامات الواقع الاجتماعي والحلم بالانعتاق الروحي والتخلّص من براثن مجتمع ذكوري لا يرى في المرأة إلاّ صيدًا ممكنًا وفريسة محتملة تشبع ثغاء الشهوة»[٥٣]

ومن هذا المنطلق يمكن القول إنّ المؤلّفة قد شحنت نصوصها بحمولة بلاغية رمزية جعلتها قادرة على ابتكار دلالات جديدة لها ارتباطها بأجواء الاجتماعيّ والسياسيّ واليوميّ بشكل عامّ.

ما نلاحظه أيضًا، هو أنّ هذا النزوع إلى الترميز في أقاصيص ابتسام خليل جعل اللغة تتجاوب مع التكثيف، والتكثيف سمة مطلوبة بشدّة في فن الأقصوصة وفي الآن نفسه يكسر الحاجز الذي يفصل القصة والشعر في النّص الواحد. ومن هذا المنطلق يتحاور الجنسان ويتكاملان، فالشعري قد يأتي دعمًا للقصصي ولملئه بشحنة رمزية ترتكز على الإيحاء والتلميح والتكثيف والسرد ينبثق من الشعر على وجه التسريد؛ وهذا الانبثاق المتبادل بين القصص والشعر يمكّن المبدعة من التعبير عمّا يخالجها دون مباشرة فجّة أو إلغاز مبهم يغيب فيه التمثيل أو يكاد؛ وهذه الجمالية تجعل من هذه الأقاصيص تجربة فنيّة تسعى إلى كسر الأطواق وخرق حدود التجنيس، ومن ثمّ ربما كانت هذه النّصوص القصصية أقرب الأشكال السردية إلى الحداثة لما تميّزت به من دكّ للثوابت ومحاولة تأسيس نوع جديد من القصص تتنافذ فيه الأنواع الأدبية ويتجدّد بمقتضاه نمط القارئ وآلية التلقي. ويتعزّز التشابك بين الشعري والنثري وتقلقل منظومة الأجناس في أقاصيص ابتسام خليل من جهة الراوي الذي يوجّه الخطاب ويتصرّف في بناء النّص.

٦- الرّاوي المبئر وتعزيز شعرية الأقصوصة.

ما يلفت النظر في أقاصيص المؤلّفة هو أنّ جلّ النصوص كُتبت بضمير المتكلم؛ وهو ما أتاح للكاتبة فضاء وسيعًا للغنائية، بوصفها نشرًا للذات في عاطفيتها وتماسها الوجداني مع ما حولها. ويمكن أن نستدلّ على ذلك بهذا الشاهد: «أحسّ أنّني أقف على حافة قاع صفصف. لم أعد قادرًا على التماسك. سمّوا هذا ما شئتم. قولوا: مراهقة، أوهام أو خيالات. لكنّني قرأت كثيرا عن اللهفة، عن الوقت يسيل ويسيل حتّى تكون لحظة بعمر الدهور تزلزل الكيان، تحوّل الدنيا. وأتساءل: ما هذا الإحساس بالفقد الذي يجتاحني؟ ما معنى هذا الإحساس؟ أهو الانتظار صوّر لي الزجاج الرخيص حجرا كريما؟ أجبت نفسي: كنت أحلم بها طوال عمري وكنت أراها بعيدة في عالم مستحيل وفي لحظة غدت قريبة غارقة في المخمل والحرير»(٥٤).

وعليه، فالراوي في هذا المقطع بدا ينوء بأعباء ذاتية لا تقاوم إلاّ بالحلم. وهو ما جعل خطابه ضربًا من البوح الصادر من أغوار الذات. وممّا لا شكّ فيه هو أنّ هذه النزعة الانفعالية قد شحنت سياق الحكاية بالتكثيف والإيحاء المتسربل بالتعبير الانفعالي والدفق الغنائي، فالصوت الذي يخرق السرد ليس صوت الراوي الذي يضطلع بوظائفه السرديّة ويحافظ على قدر من الموضوعيّة وهو يروي الأحداث، بل صوت الشاعر الذي يستسلم للتعبير الانفعالي والدفق الغنائي، فيتحوّل السرد إلى ضرب من الغناء بفعل تواري «أنا الراوي»، وحلول «أنا الشاعر» محلّه. وهذا الأسلوب في التعبير «يجعل الشعر يفيض على السرد ويكسر الأطواق ويخرق التخوم بين القصصي والشعري»(٥٥).

ولعلّ ما يزيد من تلبس السردي بالشعري في بعض أقاصيص المؤلفة هو حضور الشعري الصريح في جسد السرد. فقد لاحظنا تماثل الأنا الغنائي مع الحكائي في مقاطع شعرية صريحة تعبّر عن رغبة الأنا المتلفظة الذاتيّة بكلام شعري ذي طاقة إيحائية وكثافة استعارية تنأى بالخطاب عن وظيفة التمثيل المميزة للملفوظ السردي؛ لتنحو به نحو البوح العاطفي والتعبير الانفعالي، فيُشوّش بذلك أفق التلقي وتُخلخل الحدود القائمة بين منظومة الأجناس.

وقد وجدنا في أقاصيص المؤلفة مقاطعًا شعرية غير قليلة مندسّة طي السرد نذكر منها هذا المقطع على سبيل الذكر لا الحصر:

«أتنفس
ليكن لنا هذا الأفق
لم لا نكون؟
يا بيتنا وطنا تكن أو أغنية
لم لا نكون؟
أتلفّت...
مقهى هنا
وهناك ملعب
وشوارع كذبت ملامحها
كذبت حدائقُ فيها
كذبت بطاقات التهاني
وأريد صدقا
أتنفس
ليكن لنا هذا الأفق
لم لا نكونُ؟»(٥٦).

إنّ المتأمّل في هذا المثال وغيره من الأمثلة كثير لا يسمح المقام بالتنصيص عليها كلّها، يدرك حضور ضمير المتكلّم وما يتيحه من غنائية الذات، غنائية غلبت عليها علاقات التداعي ومالت فيها المعاني إلى التأمّل والشجن في مراوحة بديعة بين أساليب الإنشاء والخبر. ومن الواضح أنّ تواتر تدخلات الأنا يطعم السرد بسمات الغنائية، لينخرط القص في خطاب انفعالي يُطلق فيه العنان للمشاعر، وبذلك تحقّق الوقفات الغنائية الانفعالية وظيفة جمالية تكسب النّص أبعادا جمالية وشعرية.

ولا يقف أثر الراوي عند غنائية الخطاب بل يسهم في تشكيل الشخصيات التي تجلّت في بعض أقاصيص المؤلفة مخضّبة بالرمزية تحمل سمات تكاد لا تحيل إلى الواقع المرجعي إلاّ بضرب من التأويل عميق، وهذه السمات تتحلّى بها الشخصيات إمّا ضمن رؤية الراوي وهو يقدّمها في النّص أو من خلال سمات أسطورية تسم مجمل النّص. ومن فئة هذه الشخصيات نذكر شخصية الفتاة المعشوقة في أقصوصة «موال»، حيث تتحوّل هذه المرأة على لسان الراوي إلى رمز مطلق للجمال الأنثويّ. يقول الراوي في وصفها: «هيفاء ضامرة لها بشرة سمراء تمتزج بخيوط النور الضئيلة ... عروس البحر لمْ تكن في أحلامي إلا أنثى ناهدة السمرة لبشرتها الناعمة طعم الملح والشهد. سكرة أنت أو لوزة مفلجة...تقفين ملفوفة في غلالة من شيء أنا لست أدرك ماهيته، تسوين ما انتثر من شعر الخرّوب على جبينك متأفّفة من الحرّ...أحاول أن أتطاول لأبلغ شموخ السنديان فلا تنظرين إليّ...أنت الإنسية الجنيّة»(٥٧).

ففي هذا المقطع يواصل الراوي بغنائية صياغة مكونات الحكاية بلغته العاطفية محوّلا الشخصية إلى نغم من أنغام نفسه العاشقة الملتاعة.

وقد ينزع وصف الشخصيات إلى التعتيم والقطيعة، ظاهريًا، مع المسار السردي للأقصوصة ويحيل في باطنه إلى عزلة الشخصية التي من الممكن أن تكون قناع المؤلّفة المختنقة من بعض المظاهر الاجتماعيّة. ومن الشواهد على ذلك قول الراوية في وصف المرأة الثرثارة في أقصوصة «أحذية بأربطة وخيوط صغيرة»: لقد بزّت الحلاق الثرثار بحركة يديها العامرتين برنين الحليّ المؤذن بانتهاء الكلام في مجال ليبدأ في مجال آخر وهكذا دواليك... انطلقت سيارة الأجرة تطوي حديثها وتنشره وهبط ظلام تلمع فيه أصابع الأوهام والحقائق مزدانة بالخواتم بينما يطلّ العري من كلّ الفروج والثقوب فاضحًا مفضوحًا»(٥٨).

يبدو أنّ هذا المقطع الوصفي أشبه ما يكون بقصيدة نثر مشرقة متوهّجة، لا تصدم المتلقي بفجئية الحدث وغرابته بقدر ما تصدم بلغتها المجنحة الكثيفة، فوصف المرأة وحليها البراق موظّف للكشف عن نفسيّة الراوية الكئيبة وعن عزلتها الوجوديّة وعن رفضها القاطع للزيف الثرثار الذي يلفّ الواقع شكلاً ومضمونًا. فـ«سيارة الأجرة لا تطوي الأرض وإنّما تطوي الحديث وتنشره، ممّا يجعل الكون مقدودًا من لغة الغسيل المبتذلة. والظلام لا ينيره القمر وإنّما تنيره أصابع لامعة بخواتم تشبه حلي المرأة الثرثارة»(٥٩)؛ وبذلك يرتسم في ذهن القارئ مشهد عجائبيّ مثير هو مشهد العورات المطلّة تلمع في رأس الراوية وتبرز من كلّ ثقب في صفاقة ساخرة، وتحدّ يخدش حياء الأرواح الحساسة ويلقي بأسئلة حائرة وحارقة تقضّ مضجع القارئ فيتساءل. هل نحن على الدرب القويم؟ ما مدى وعينا بالحياة؟ ما الحدود الفاصلة بين الوهم والحقيقة؟ أأحياء نحن أم موتى؟ كيف تسكننا الخيبة ونحن في ذروة الظفر؟ من أنا؟ من نحن؟.

وليست الأوصاف وحدها هي التي تهب هذه الشخصيات سماتها الشعرية، بل إنّ في أقوالها وفي أعمالها ما يعبّر عن رؤية شعرية وخفاء أسرار مكنونة هي أقرب إلى رؤى الشعراء وأقوالهم. تقول سمية السمنقي في أقصوصة «صمت... وصرف وذهب» مخاطبة نفسها بأسلوب متوهّج وإحساس عميق: «ليست الرغبة في الحياة بالأمر السيء، والحديث عن أسرارنا الصغيرة وهزائمنا الجميلة ليس بالأمر السيء أيضًا. أين يا ترى سيُغرق الناس السعداء جدّا تعب اليوم السعيد والملل من الأيام السعيدة المتشابهة؟ ما مصير هؤلاء الناس السعداء إن لم يكن هناك رقص محرّر حتى يضحك الحذاء ملء فيه؟ ثمّ لا معنى للحياة يُذكر إن لم تكن فيها مدام مكهربة مشعشعة تُذهب الهموم...لماذا تُخطيء السعادة دوما؟»(٦٠).

فكلام سمية عن الحياة والسعادة ينمّ عن رؤية للعالم شعرية وفلسفة في الحياة تنحو منحى شعريًا. ولعلّنا نلاحظ أيضًا ما للزمن والمكان من دور مكين في استحضار الشعري وحلوله في أقاصيص ابتسام خليل. فكيف يغدو الزمن والمكان مولّدين من مولدات الشعريّة؟

٧- الزمن والمكان وسمات الشعريّة

تتجلّى شعرية الزمن في تعويمه وتفتّته وتتحدّد شعرية المكان في تخليه عن الوظيفة المرجعية ودوره في الإيهام بالواقعيّة في إيهاب شفيف من الأسطورية والإطلاقيّة. فالزمن المحكوم عادة في لغة السرد بالخطّية والعلاقات السببيّة العليّة كثيرًا ما يفارق في بعض أقاصيص ابتسام خليل هذه السمات فـ «يغيب البناء الزمني الذي يربط العلّة بالمعلول»[٦١]. ففي أقصوصة «بيت القصيد»، على سبيل المثال، أدركنا أنّ الزمن يسير في كلّ اتّجاه وصوب. فـ «يزور المسلسلات التونسية الشهيرة مثل «شوفلي حل»، والمسرح الكوميدي «شاهد مشافش حاجة»، والمسرح التجريبي «غسالة النوادر»، ويمرّ على البرامج الترفيهية «دليلك ملك»، ويطرق أبواب الذاكرة الشعبيّة وخرافات الجدة المرعبة، ويغتسل بماء القرآن الطاهر. وقد يغمز بعينه لما توصّل إليه العلم من اكتشافات باهرة «الاستنساخ» ومن آلات عجيبة «الحاسوب»[٦٢]، فيؤدّي ذلك كله إلى تزامن المتعاقب وإلى دوران المستقيم فيناكب الحاضر الماضي ونكون في الوقت نفسه الآن وأمس وغدا في لحظة سرمديّة هي أشبه بمتاهة لذيذة في «غابة أمبرتو إيكو». وهذه السمات تبدو قريبة جدًا من أنماط قصيدة النثر المعروف بـ «قصيدة الإشراقة» التي عُرف بها خاصّة الشاعر الفرنسي رامبو Rimbaud. ويقوم هذا النمط على إلغاء التصنيفات اللغوية: الماضي والحاضر والمستقبل أو بتجميع الأزمنة والعناصر المستمدّة من الحضارات المتباعدة والمختلفة في لحظة واحدة أو بالانتقال السريع والفجئي من زمن إلى آخر؛ وبذلك يجد القارئ نفسه متحرّرًا من وطأة الزمن القاهرة ومتخلصًا من استعباد هذا العالم فإذا به في عالم خيالي حلميّ هو لا محالة عالم الشعر.

والمتأمّل في أقصوصة «صمت... وصرف وذهب» يدرك حجم التداخل الزمني وتهشيم البناء الخطيّ له. تقول الراوية: «أنا سمية الشمنقي سليلة الديار ذات الحجارة البيضاء المنقوشة. ودار الشيخ بلّلونة ودار العروسي قعلول وغيرهما يواقيت في عقد النقش الغريب. روّض أجدادي الحجر وأنصتوا إلى هلوسات الأزميل. كيف غابت عن عيني هذه السعادة المّوروثة المنقوشة؟... ومحكومة أنا بالعشق سواء أكان عشقا شقيّا أو [كذا] سعيدًا. من الطبيعي أن أكون رسامة ومن غير الطبيعي ألاّ أكون»[٦٣].

في هذا المقطع يتجلّى بوضوح أنّ المروي لم يخضع لتسلسل زمني واضح. فالحكي يتداخل في المستوى الزمني فيختلط الماضي بالحاضر، ماضي الأجداد بحاضر الشخصية العاشقة لأصولها. وبهذا التهشيم لوتيرة الزمن تتقاطع الأحداث وتُخرق بفعل تدخلات الأنا الغنائي وتدخلات الأنا السارد، وذلك ليس سوى علامة من علامات احتذاء السرد سمت الشعر. وهكذا تكون هندسه الزمن في بعض أقاصيص ابتسام خليل متنكّبة عن مبدأ التتابع السببي والزمني، خاضعة لتوارد الخواطر وانسياب المشاعر، وذلك ليس سوى ملمح من ملامح خضوع البناء الزمني لسلطان الشعر، ناهيك أنّ قوام الشعر انثيال الخواطر وتدفقها. وعلى هذا الأساس يمكن القول «إنّ انتهاك النظام الزمني (السببي) وسمة التتابع والاسترسال في المروي يفضي إلى ضمور الوظيفة القصصيّة وما ذلك إلاّ مظهر من مظاهر إتلاف الحكاية وإخضاعها لمقتضيات الشعر»[٦٤].

أمّا المكان فقد لا حظنا أنّ الراوي تعامل معه تعاملاً شعريًا، فقد تلبّس وصف المكان بأحوال الذات الواصفة وشُحن بقدر كبير من الإشراق

والذاتية والغموض. ومن يتقصّ النظر في أقاصيص المؤلّفة يجد من الدلائل النصيّة ما يؤكّد تلوّن وصف المكان بألوان الذات. تقول الراوية الشخصية في أقصوصة «عفوا سيدي بوسعيد»: «سيدي بوسعيد المدينة المعلّقة ذات شبابيك زرقاء في لون أغنيتي ...أنغام تعانق (القهوة العالية)، وبار (سيدي بوفارس)، وموسيقات تسري في قصر البارون (ديرلانجي)، جداول رقراقه... بياض المرمر يتناغم مع زخارف السّجاد التونيّ: كلّ شيء موقّع في قصر البارون (ديرلانجي)... ليتني أذوّبك في دمي وأبقى كذلك، يقف الزمان هناك، يغدو حجرا»(٦٥).

يكشف هذا المقطع الوصفي عمق العلاقة بين الذات الواصفة والموصوف، فمدينة سيدي بوسعيد لم تُحدّد بوصفها مكانًا مرجعيًا يحتضن أحداث الأقصوصة، بل حُدّدت من منظور ذاتي حتى غدا الحديث عن صورة المكان كأنّه حديث عن الحبيب يفيض بغنائية الشعر. فعندما تتمنّى الواصفة الذوبان في المكان إلى الأبد تنزع عنه مرجعيته الطبيعيّة وتخلع عليه ما يجيش في ذاتها من رغبات مكبوتة، وبذلك يتّسم الوصف بسمات شعرية. يقول جان إيف تاديه في إطار استقرائه لطبيعة المكان في القصّة الشعرية: «المكان في القصّة الشعريّة لا يكون أبدًا محايدًا»(٦٦).

ويلفت نظرنا كذلك في أقصوصة «تخوم» صورة البحر التي بدت متلبّسة بحالة الذات المنكسرة، فكأنّ الواصفة بوصف البحر تقدّم نشرتها النفسيّة بغنائيّة حزينة موجعة تكسب المكان سمات شعرية. تقول الواصفة: «تموّج البحر المتلاطم. آه إنّ الحمّى تهزّه هزًا فينتفض بردا وتمتدّ يداه الثلجيتان إلى الوجه الغريب الأليف: ربّاه ما أراه حلم أم حقيقة؟ ولكن ماذا يهمّ لا شيء بداخلي سوى الخواء...»(٦٧). فهذا الوصف لا يحيل إلى الصورة الموضوعيّة للمكان بقدر ما يعكس مشاعر الوحشة التي تعتري ذات الواصفة. فيغدو بذلك وصف المكان موحيًا بأوجاع الذات وغربتها. وبهذا يبدو وصف المكان متلونًا بتلوّن حالة الذات الواصفة فيكتسي تارة بمشاعر الهناءة وطورًا تفوح منه روائح الألم والعذاب. وهو في ذلك كله وصف ذاتي يتشح بانفعالية عارمة ويفيض بغنائيّة الشعر.

خاتمة

لقد سعينا في هذه الورقة إلى تدبّر مظاهر حضور الشعري في أقاصيص ابتسام خليل وانتهى بنا البحث إلى تحديد السمات المميّزة للغة المؤلّفة. وقد تبيّنا أنّ اللغة التي قُدّت منها جلّ الأقاصيص لغة شعرية معجمًا وتركيبًا وتخييلاً وإيقاعًا. فقد تخيّرت الكاتبة أكثر الألفاظ تأثيرًا في المتقبّل لتجمّل اللغة وترتقي بالصياغة ارتقاء أضحت معه بعض المقاطع القصصيّة مسكونة بالشعري، كما حفلت أقاصيص المؤلّفة بالمجازات والرموز والصور الغنيّة بالإيحاءات والزاخرة بعلامات البوح بمكنونات الذات وجراحاتها والمشحونة بملفوظات مكثّفة ملتهبة. وقد لاحظنا تعايشًا بديعًا بين النثري والشعري في مجمل النصوص التي إشتغلنا بها فتح أفق الأقصوصة على أبعاد جمالية وأخرى دلالية دون أن تفارق الأقاصيص وجازتها وسمة وحدة الانطباع وموضوعها المتوهّج وشخوصها وأطرها.

ولعلّ النتيجة الأهمّ التي خلصنا إليها من خلال هذا المبحث هي أنّ مقولة التصنيف الأجناسي مقولة رجراجة يصعب البتّ فيها، بسبب تعدّد وجهات نظر المصنّفين وتضارب تصوّراتهم للأجناس وطبيعة النّص الأبداعي الذي يأبى القيود وتخضع لجدلية الثبات والتحوّل على الدّوام، فالكتابات الحديثة باتت كتابات تسمح بالجمع بين عدد معيّن من النصوص حسب معايير مختلفة، بحيث تنفتح النصوص الجديدة على منجزات الفنون الأخرى من قصص وشعر ومسرح وتصوير في ضرب من التفاعل الأجناسي الخلاّق، فليس من المعقول أن تنقلب

المعارف العلميّة السائدة وتظهر نظريات جديدة في ميادين علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الاقتصاد والاتصالات وتُخترع القنبلة الذرية التي يمكن أن تلغي وجود الإنسانية في لحظة ويبقى الفن بقوالبه الجامدة، فالمبدع في عصرنا الراهن يتوجّب عليه أن يولّد أشكالاً جديدة تتكيّف مع الحياة، فضوابط نوع أدبي مّا لا يمكن أن يبقى سائدًا إلى الأبد؛ ذلك أنّ الفن حياة ولا شيء فيه يكسب بشكل نهائي، فالفن يحتاج إلى إعادة نظر دائمة وهذه الإعادة تؤدّي إلى ازدهاره. وعلى هذا الأساس فلاعجب أن يتشابك السردي بالشعري في أقاصيص ابتسام خليل وتُكسر القيود الأجناسيّة في ضرب من الإخراج الجمالي المشوب بالإيحاء والرمز الخفيف والغموض البنّاء والغنائيّة المحركة لانفعال المتلقي.

الهوامش

١- عبد القاهر الجرجاني: **التعريفات**، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣، ص٤٢.

٢- **معجم السرديات**، إشراف: محمد القاضي، تأليف: مجموعة من المؤلفين، دار محمد علي للنشر- تونس، ودار الفارابي- لبنان، ودار العين-مصر، ودار تالة-الجزائر، ٢٠١٠، ص١٣٠.

٣- الزبيدي: **تاج العروس**، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، المجلد الرابع، ص١٢٣.

٤- ابن خلدون: **المقدمة**، الفصل ٤٤ من الباب السادس.

٥- الجرجاني: **التعريفات**، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١، ص٨٨.

٦- حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦، ص١٢.

٧- **معجم السرديات**، مرجع سابق، ص١٣٠.

٨- المرجع نفسه، ص١٣١.

9- Schaeffer, **Qu'est ce qu'un genre littéraire?**, Paris, Seuil, coll, poétique, 1989, p08.

10- Tzvetan Todorov, **La notion de littérature**, Editions du Seuil, 1987, p.34.

11- ibid, p.31.

12- M. Glowinski, **Les genres littéraires, in collectif : Théorie littéraire**, sous la direction de Marc Angnot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner, Ed, PUF, 1989, p.85.

١٣- رولان بارت: **السميولوجيا**، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٧، ص٤٨.

• استشهدت به فتحية عبد الله، مقال بعنوان: **إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد٣٣ (العدد ١)، سبتمبر ٢٠٠٤، ص١٨٨.

١٤- **معجم السرديات**، مرجع سابق، ص١٣٣.

١٥- رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، عالم المعرفة، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة - ١١٠، الكويت، ١٩٨٧، ص٣٧٦.

١٦- المرجع نفسه، ص٢٥٠.

17- T.Todorov, **Les genres du discours**, Paris, Seuil, 1978, p. 51.

١٨- لطفي عبد البديع: **التركيب اللغوي للأدب**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٠، ص١٦٠.

١٩- رينيه ويليك: **مفاهيم نقدية**، ترجمة: محمد عصفور، مرجع سابق، ص٣١١.

٢٠- محمد فكري الجزار: **العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص٦٤.

٢١- معجم السرديات، مرجع سابق، ص٣٣.

22- Thierry Ozwald, **La nouvelle**, Hachette, Paris, 1996, p.50.

٢٣- ابتسام خليل: **أجنحة الدقائق الخمس**، منشورات وليدوف الدولية، تونس، ٢٠١١. وتضمّ هذه المجموعة إحدى عشرة أقصوصة وهي: تخوم- من وحي الناعورة- أحذية بأربطة وخيوط صغيرة- حكاية الناجي السعيد- غياب- موال- الأجنحة الزرقاء- بيت القصيد- الفحص عن أمر الضحكة الملعونة- صندوق الجدة- صمت...وصرف وذهب- عفوا سيدي بوسعيد. وهي المجموعة القصصيّة البكر للكاتبة التونسيّة. وقد غلف المجموعة علامة "قصص" لتشترك بها مع غيرها في مستوى التصنيف الأجناسي بوصفها قصصا قصيرة. وقد حافظت النصوص على قدر من الالتزام بشروط النوع، ولعلّ أهمّ هذه الشروط التي تسهم في تقبّلها ضمن النوع المعلن على صفحة الغلاف شرط الإيجاز. فقصص ابتسام خليل يتراوح عدد صفحاتها بين الأربع صفحات والعشرين صفحة، ولكن العدد الأوفى للقاصّة هو ما بين العشرة والعشرين صفحة. ومن مظاهر جماليّة النصوص أنّ المؤلّفة التقطت جلّ موادّ حكاياها من المعيش اليومي "المبتذل"، وقد عقدت نصوصها على التكثيف اللغوي؛ ممّا جعل هذه النصوص منشدّة بأكثر من آصرة إلى التعبير الكنائي بالأساس أو "الرمزيّ". فهي في مواضع غير قليلة أقرب إلى السرد الشعري أو هكذا يتهيأ لنا.

24- Jean Yve Tadié, **Le récit poétique, Pufécriture**, 1er édition, 1978, p.05.

25- G. Genette, **Seuils**, Ed du Seuil, Paris, 1987, p.88.

٢٦- رضا بن حميد: **إشكالية التراث والحداثة في نماذج من القص العربي**، أطروحة لنيل شهادة التعمّق في البحث، إشراف: الأستاذ حسين الواد (١٩٩٥-١٩٩٦)، بحث مرقون، ص٩٤.

27- Genette, **Fiction et Diction, Seuils**, Paris, 1991, p.34.

٢٨- جان كوهن: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ١٩٨١، ص٤٦.

29- Jean Yve Tadié, **Le récit poétique**, op, cit, p.07.

٣٠- ابتسام خليل: **أجنحة الدقائق الخمس**، أقصوصة أحذية بأربطة وثقوب صغيرة، مرجع سابق، ص٥٣.

٣١- ابتسام خليل، **أجنحة الدقائق الخمس**، أقصوصة الأجنحة الزرقاء، مرجع سابق، ص٨٥.

٣٢- استشهد به عبد الفتاح إبراهيم: **البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصيّة «الوعول»**، الدار التونسيّة للنشر، تونس، ١٩٨٦، ص١٦٩.

٣٣- ابتسام خليل: **أجنحة الدقائق الخمس**، أقصوصة عفوًا سيدي بوسعيد ، مرجع سابق، ص١١٣.

٣٤- نبيلة إبراهيم: **فن القصّة في النظرية والتطبيق**، دار قباء للطباعة، القاهرة، ١٩٨٦، ص٢٤٥.

٣٥- ابتسام خليل: **أجنحة الدقائق الخمس**، أقصوصة غياب، مرجع سابق، ص١٧.

٣٦- ابتسام خليل: **أجنحة الدقائق الخمس**، أقصوصة تخوم، مرجع سابق، ص١٥.

٣٧- ابتسام خليل: **أجنحة الدقائق الخمس**، أقصوصة من وحي الناعورة، مرجع سابق، ص٢١.

٣٨- ابتسام خليل: **أجنحة الدقائق الخمس**، أقصوصة تخوم، مرجع سابق، ص١٩.

٣٩- ابتسام خليل: **أجنحة الدقائق الخمس**، أقصوصة الأجنحة الزرقاء، مرجع سابق، ص ص٥٣-٥٤.

٤٠- جان كوهين: **بنية اللغة الشعرية**، مرجع سابق، ص٩٨.

٤١- ابتسام خليل: **أجنحة الدقائق الخمس**، أقصوصة حكاية الناجي السعيد، مرجع سابق، ص٤٥.

٤٢- عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر .. نص مفتوح مغاير للأنواع، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢، ص٤٥١.

٤٣- ابتسام خليل: أجنحة الدقائق الخمس، أقصوصة من وحي الناعورة، مرجع سابق، ص٢٣.

٤٤- صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد ٢ (العدد ٤)، صيف ١٩٨٢، ص٢٧.

45- Suzanne Bernard, **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**, Librairie Nizzet, Paris, 1988, p.518.

٤٦- عمر حفيظ: الرمزية في القصّة التونسيّة، فعل إبداع أم فعل قراءة، مجلّة الحياة الثقافيّة، تونس، العدد ١٢٣، مارس ٢٠٠١، ص٥٦.

٤٧- جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠، ص٩٠.

٤٨- ابتسام خليل: أجنحة الدقائق الخمس، أقصوصة "من وحي الناعورة"، مرجع سابق، ص٣٧.

٤٩- ابتسام خليل: أجنحة الدقائق الخمس، أقصوصة "أحذية وثقوب صغيرة"، "من وحي الناعورة"، مرجع سابق، ص٣٩.

٥٠- ابتسام خليل: أجنحة الدقائق الخمس، أقصوصة "حكاية الناجي السعيد"، مرجع سابق، ص٤٣.

٥١- ابتسام خليل: أجنحة الدقائق الخمس، أقصوصة "موال"، مرجع سابق، ص٤٧.

٥٢- ابتسام خليل: أجنحة الدقائق الخمس، أقصوصة "بيت القصيد"، مرجع سابق، ص٥٦.

٥٣- سامي المسلماني: القصّة ترسّم خطى الشعر، قراءة في المجموعة القصصيّة "أجنحة الدقائق الخمس" لـ ابتسام خليل، مجلة الحياة الثقافيّة، العدد٢٥٤، أكتوبر٢٠١٤، ص٧٧.

٥٤- ابتسام خليل: أجنحة الدقائق الخمس، أقصوصة "موال"، مرجع سابق، ص٤٧.

٥٥- محمد القاضي: إنشائية القصّة القصيرة، دراسة في السرديّة التونسيّة، الوكالة المتوسطيّة للصحافة، تونس، ٢٠٠٥، ص٢٣٨.

٥٦- ابتسام خليل: أجنحة الدقائق الخمس، أقصوصة "صمت...وصرف ودهب"، مرجع سابق، ص٩٤ .

٥٧- ابتسام خليل: أجنحة الدقائق الخمس، أقصوصة "موال"، مرجع سابق، ص٤٧.

٥٨- ابتسام خليل: أجنحة الدقائق الخمس، أقصوصة "أحذية وثقوب صغيرة"، و"من وحي الناعورة"، مرجع سابق، ص٤٢.

٥٩- سامي المسلماني: القصّة ترسّم خطى الشعر، قراءة في المجموعة القصصيّة "أجنحة الدقائق الخمس" لـ ابتسام خليل، مرجع سابق، ص٧٦.

٦٠- ابتسام خليل: أجنحة الدقائق الخمس، أقصوصة "صمت...وصرف وذهب"، مرجع سابق، ص٩٣.

٦١- محمود الضبع: تشكّلات الشعرية الروائية، مقال في مجلة فصول، العدد٦٢، ربيع وصيف ٢٠٠٣، ص٣٢٥.

٦٢- سامي المسلماني: القصّة ترسّم خطى الشعر، قراءة في المجموعة القصصيّة "أجنحة الدقائق الخمس" لـ ابتسام خليل، مرجع سابق، ص٧٥.

٦٣- ابتسام خليل: أجنحة الدقائق الخمس، أقصوصة "صمت ... وصرف وذهب"، مرجع سابق، ص ص٩٤-٩٥.

٦٤- محمد بن عياد: جدلية القصّة والشعر، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس- تونس، ٢٠٠٣، ص٢٧٦.

٦٥- ابتسام خليل: أجنحة الدقائق الخمس، أقصوصة "عفوًا سيدي بوسعيد"، مرجع سابق، ص١١٢.

66- Jean Yve Tadié, **Le récit poétique**, op, cit, p.61.

٦٧- ابتسام خليل: أجنحة الدقائق الخمس، أقصوصة "تخوم"، مرجع سابق، ص٢٠.

القصة القصيرة جدًا وتحولات ما بعد الحداثة

نحو شعرية مختلفة

آمنة بلعلي*

تمثل الكتابة الجديدة اليوم توجهًا أساسيًا من توجهات ما بعد الحداثة، وقد تحكّمت في تشكيلها بهذه الصورة المتنوعة الأشكال والصيغ موجّهات عالمية بعضها جلي ظاهر، وبعضها الآخر مضمر، يشتغل من خلال منظومات من الأفكار والرؤى التي تتآلف وتتفاعل لتكوّن الأنساق الثقافية المواكبة لنشأة الظواهر وتحوّلاتها.

والقصة القصيرة جدًا شأنها شأن بقية أشكال الكتابة التي تبلورت ملامحها في الوطن العربي في تسعينيات القرن الماضي وبداية الألفية الثالثة، وبشكل لافت للنظر. أصبحت من بين الأنواع السردية التي أعلنت تمردها على طرائق السرد الحداثية، وهي تبشر بتحوّلات كبرى تقوّض أركان الشعرية المعاصرة، وعلم السرد الحديث، وتجاوز الوعي الجمالي السردي، لتنخرط في كينونات سردية أخرى من خلال فنون تتحدث السرد بطرائق مغايرة، وتفرض – من ثم – التخلص من نموذج المناهج التي اصطنعها علم السرد الحديث لمعاينة أنماط الحكي قديمه وحديثه.

إذا اعتبرنا أن كل حركة إبداعية في أيِ مجتمع، سواء أكانت نتاج تقليد أم نتاج إحداثيات تفرضها الثقافة الواردة إليها، يمكن أن نفهم إلى أي مدى يمكن لعمليات استيراد الأشكال أن تعبرّ هي أيضًا عن تلك الحالة الثقافية، ولذلك فمهما قيل عن حركات التقليد التي ارتبطت بشتى أنواع الفنون العربية المعاصرة من مسرح، وسينما، ورواية، ومسرح، وقصة قصيرة، وشعر، فإنه لابد من الإقرار أن استيراد هذه الأشكال، ما لبث أن تحول إلى ظواهر ثقافية عبرّت عن طموحات وهواجس من أجل التحديث وإيجاد الطرائق الفنية التي تستطيع أن تمثّل تحولات المجتمعات العربية. فتتحول بعد ذلك هي ذاتها إلى ظواهر ثقافية، وتكفّ عن أن تكون للآخر، تتلبس الواقع الذي احتضنها، وتتطوّر بما تمنحه لها الثقافة الجديدة من طاقات، لكي تصبح عنصرًا من تلك الأنساق المحلية، ومن خلالها يمكن أن نتحدّث عن الخصوصية الثقافية، ولذلك «يرى هانس بارتنس ودوفي فوكيما أن ما بعد الحداثية بوصفها تطبيقًا جماليًا قد ازدهرت في

* أستاذ السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر.

كل مكان من العالم تقريبًا. وأن كل ثقافة محلية قد تأقلمت وتكيّفت مع ما بعد الحداثية بطريقتها الخاصة، بغض النظر عن اختلاف الظروف السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والأدبية»[1].

وعلى هذا الأساس، يصبح الحديث عن الأدب باعتباره ظاهرة ثقافية، وعن أي شكل من أشكال الكتابة كظاهرة القصة القصيرة جدًا غير ممكن، إلا إذا طرح في إطار ما يسمّى الخصوصية الثقافية حتى وإن تجسّدت من خلال الأداة اللغوية أو عبرّت عن ظواهر اجتماعية مخصوصة، ولذلك يصبح من العسير فصل هذه الظاهرة أو ذلك الشكل في الكتابة عن الظروف التي أحاطت بنشأته، وأن أي عملية تفسير أو إعادة توصيف له لا يمكن أن تتم إلا في علاقتها بمرجعية الآخر من جهة، ومن جهة أخرى في ظل علاقتها بالذاكرة، والرؤية الفلسفية التي تتحكم في نشأتها.

وإذا اعتبرنا أن هذه العوامل هي ما تجعل النص مختلفًا، فإن مظاهر ما بعد الحداثة التي تميّز المجتمع المعاصر في ظل تكنولوجيات الإعلام، والاتصال، والوسائط الجديدة يجعل الاختلاف والتعدّد خاصية تتسرّب آثارها في كل أشكال الثقافة ومظاهر الحياة اليومية. ومن ثم تصبح محاولات التنكر للأشكال بحجة استيرادها أو تسويغ فكرة خصوصيتها الثقافية بإرجاعها إلى أصول تراثية سقوطًا في الانشغال الجزئي بالظواهر، فضلاً عن سوء التقدير في أثناء التوصيف؛ ذلك أن الفكر العالمي يجنح إلى التقارب، وتكاد تتحكم فيه مضمرات تلقي بظلالها على كل مبدع للأشكال والفنون، كما تتحكم أيضًا حتى فيمن يستوردها ويقلدها؛ لأنه – وبطريقة لا واعية – يستند إلى تلك المضمرات التي تتحكّم في نشأتها.

ومن منطلق التعدّد والاختلاف الذي يميّز العالم المعاصر، وخاصة منذ مطلع الألفية الثالثة، نحاول الاقتراب من القصة القصيرة جدًا التي واكبت في الظهور قصيدة النثر وشعر الومضة منذ سبعينيات القرن الماضي في بلاد الشام، نتيجة الهاجس الحداثي الذي تأسّس هناك منذ نهاية الأربعينيات، غير أنها اتخذت طابع الخاطرة – آنذاك – ثم وجدت رواجًا لها في مختلف البلاد العربية في تسعينيات القرن الماضي وبداية الألفية الثالثة. ولقد انشغل النقاد والباحثون بهذا النمط من السرد، وظل الشغل الشاغل لديهم هو البحث عن حقيقة هذا الكائن الجديد والسعي إلى محاولة تجنيسه، أو ردّه إلى جنس بعينه، وهي في الحقيقة جهود استنفذت طاقات النقاد من أجل تقديم توصيف علمي، وعلى الرغم من أهميتها، فإنها ظلت شكلية، تصف الهيئة ولا تفسّرها، وتعاين الجزئيات ولا تبحث عن الكل الذي انبثقت عنه، وقد تبيّن لي – وأنا أعاين ذلك التوصيف الذي يرفع لواء البحث عن الخصوصية التي تتميز بها القصة القصيرة جدًا – أنه لا بد أن يعضده الإيمان بأن تلك الخصوصية التي تميز هذا النوع من السّرود، والتي تتفلّت من أيدي النقاد، هي أكثر من مجرد جنس أو نوع محدد بأسلوب أو بحجم معين؛ لأن تلك الأشكال والهيئات الصغيرة والتي لا يمكن تجنيسها، هي جرم صغير وفيها انطوى العالم الأكبر كما يقول ابن عربي، فهي تكشف – شأنها شأن كل الفنون – عن حقيقة لا يمكن أن تدرك بمنأى عن الأنساق الثقافية، والرؤية التي أسّستها، التي لا نصل إليها إلا عبر تأويل يستعين بالتجليات من أجل كشف المضمرات، والوصول إلى مقاصد تشكُّلِ هذا النوع القصصي. وبما أن التأويل لا يمكن حصره أمام التحولات والتعدد والاختلافات التي تشهدها هذه الكتابة القصصية، فإننا نصبح بإزاء المعادلة التأويلية التي تنسب إلى نيتشه والتي تقول: «ليست هناك حقائق، هناك فقط تأويلات».

ومن هنا ليس همنا في هذا المقال تقديم محاولة تنظيرية سعيًا إلى تجنيس القصة القصيرة

جدًا، ولا أن نعيد ما يتداول ممّا يميّزها ويجمعها في الوقت نفسه مع أشكال خطابية أخرى من خصائص كالإيجاز، والإيحاء، والتكثيف، والقصر، والمفارقة، والتّناص، والسخرية، بقدر ما نحاول استنطاق الأنساق المسئولة عن هذه الخصائص التي تتقاطع فيها القصة القصيرة جدًا مع فنون وأجناس وأشكال في الكتابة، وفنون كالسينما، والإشهار، وأشكال الموروث الحكائي العربي والعالمي، والشعر والفلسفة، فإننا لا يمكن النظر إليها وهي بهذه الكينونة المبتسرة على أنها جماع كل هذا، لأنها تقوم على شروط للفهم والتفسير تختلف عن شروط الشعر أو الرواية أو حتى القصة القصيرة، على الرغم من وشائج القربى بينها.

وإذا سلّمنا بأن القصة القصيرة جدًا، مثلها مثل باقي الفنون، هي أسلوب في التعبير عن الوجود الإنساني، وأن الفهم والتأويل بمفهوم الهرمنيوطقيين هما أسلوبان لوجود الإنسان، يصبح من اليسير علينا أن نقول إنها أسلوب للتعبير عن الفهم والتأويل؛ أي أنها تمثيل للوجود الإنساني في هذا العالم وفي هذه الفترة من تاريخ الإنسانية. فما مظاهر هذا التمثيل الذي تضطلع به القصة القصيرة جدًا؟ أو بالأحرى الأنساق الموجهة لهذا الشكل في الكتابة؟

سوف نستبعد ما تعوّدنا عليه من طرائق بنيوية في دراسة هذه النصوص السردية لسببين:

الأول: يتعلق بطبيعة هذه الطرائق التي لا تسمح لنا بالحديث عن هذه الأنساق الخارج نصية.

الثاني: أننا لا يمكن أن ندرس ظاهرة ندّعي جدتها بمناهج سابقة عليها أو معدة سلفًا.

وثمة سبب مرتبط أساسًا بطبيعة إشكاليتنا التي تدور حول السؤال النظري وليس الإجرائي، ولذلك سنحاول القيام برصد ما نعتبره موجّهات نفسّر من خلالها طبيعة هذا الكائن السّردي الجديد، بغية التطلّع إلى طريقة مغايرة لمقاربتها، وذلك انطلاقًا من افتراض مبدئي بأن القصة القصيرة جدًا - شأنها شأن الأشكال المعاصرة - تتحكّم فيها أنساق مضمرة، تنقلنا من دراسة السرد باعتباره موضوعًا بنيويا إلى كونه موضوعًا ثقافيًا، دون الادعاء أننا نملك آليات مخصوصة لدراسة هذا النمط السردي؛ لأن هذا النوع من الفرضيات لم يهيئ النقاد الذين تعرضوا للأشكال الجديدة مجالًا لطرحها ومساءلة إشكالياتها.

لابد من الإشارة في البداية، أن الموجّهات التي نعتقد أنها تحكّمت في نشأة هذا النوع القصصي وفي خصائصه، هي من التداخل بحيث يتولد أحدهما عن الآخر ويتفاعل بعضها مع بعض، ليشكل خطابًا تنتظم به أشكال الأدب والفن عمومًا وتتفاعل فيما بينها مما يفرضه الفكر المركّب، الذي يؤسّس نفسه بديلًا لفكر التخصّصات التي ارتبطت بنشأة العلوم المختلفة، ومن بينها العلوم الإنسانية كعلم النفس، والاجتماع، والأنثروبولوجيا، واللسانيات، ولقد استطاعت هذه العلوم أن تنتج نظرياتها الخاصة ومنظومتها المفاهيمية ومصطلحاتها الخاصة.

لقد فرضت هذه التخصّصات ما يسمّى بعصر الثقافة العمودية، التي تعاين الظاهرة في ذاتها، وتنتج لغتها الخاصة، وتقدم منهجها الخاص الذي عرفت به تلك العلوم. إن هذا السعي الأحادي عكس نوعًا من العقل التبسيطي القائم على منظومة الكيانات المغلقة مثل: الماهية، والخطية، والوظيفة، والبنية، والنص، والذات، والموضوع ... كما قامت على ما يسمى بالمنهجية العلمية، التي تتسم بالجزئية والاختزالية القائمة على وصف الوحدات الأولية التي تكوّن الظاهرة، واتجهت نحو الحفاظ على هوية المنهج، وقد لعبت هذه المنظومة - كما يقول إدرجار موران - دور التحقيقي لحارس الحدود، ومن ثمَّ التمركز حول الظاهرة[٢].

هذه الصيغة المبسّطة للمعرفة - بدعوى إزالة الغموض والتعقيد عن الظواهر، وبدعوى التخصّص الدقيق - أنتجت في العلوم الإنسانية خاصة نوعًا

من التمركز حول منهج معين وإخضاع الظواهر له، وعبّرت هذه المنظومة عن أزمة حقيقية سرعان ما شرع الداعون إليها في تجاوزها واستبدالها بمنظومة أخرى قائمة على العقل الإنتاجي والقرائي المركبين، «يتضمن مبدؤها الاعتراف بالروابط الموجودة بين المعارف والكيانات والظواهر المختلفة، وتفطنوا إلى مقولة باسكال التي تؤكد أن جميع الظواهر والأشياء كلها ترتبط فيما بينها عبر صلة طبيعية، حتى الظواهر الأكثر تباعدًا واختلافًا»[٣]. فما بالنا بالعلوم التي تتعلق بالإنسان!

من هنا بدأ التداخل بين العلوم الإنسانية والفنون، وكان من بين نتائج هذا التداخل بين مختلف التخصّصات والعودة إلى نوع من المنظومة المركّبة أن نتج تداخل أيضًا على مستوى المنظومة المفاهيمية والاصطلاحية، وبدت فكرة التداخل وكأنها جاءت لكي تجد حلولاً لما اعتُبِر أنه مأزق وقعت فيه منظومة الفكر المبسط.

ولعل ما في هذا الطرح المركب من إيجابية أنه أصبح يُنظر إلى الظواهر المرتبطة بالإنسان كاستعمال اللغة، ووظائفه المختلفة باستعماله اللغة، والفنون الأدائية الأخرى من أنظمة علامية غير لغوية، على أنها ظواهر مركبة لا ينبغي أن تحلل من زاوية واحدة ولا أن يكون هناك منهج واحد صالح لدراستها.

هذا الوجه الإيجابي أسفر عن تفكيك الهويات؛ فلا الأدب أصبح أدبًا، ولا علم النفس بقي كما نشأ، ولا علم اللغة ظل يدرس اللغة في ذاتها، بل تدخلت مجموعة أخرى من المعارف الفلسفية، وحتى التجريبية والتقنية في صياغة هوية مركبة. ولا عجب أن ينسب هذا إلى الأدب، فخاض تجربة الطرح نفسها، وها هو اليوم يتفاعل مع فنون أخرى لم يكن في الحسبان أنه يلتقي بها. ولعل منطق الفكر المركب هذا هو أوّل الأنساق الموجهة إلى القصة القصيرة جدًا.

١ - التمثيل الثقافي لتحولات ما بعد الحداثة.

يمكن اعتبار وضعية ما بعد الحداثة أنها المختبر الذي تبلورت فيه جماليات جديدة، عبّرت عن حركة التاريخ المعاصر التي لا تكاد ترسو على حالة أو قيمة حتى تتحوّل إلى أخرى. وفي إطار هذه التحولات ظهرت الأشكال ما بعد الحداثية التي تتملّص من التصنيف ومن النموذج . ولعلّ الإنجاز المهم لحالة ما بعد الحداثة هو حركة التفاعل التي أحدثتها بين مختلف الأجناس والفنون المختلفة، بوصفها صيغة ثقافية تضمر سعيًا لتجاوز الثقافات الشمولية، والمركزيات القاهرة، والصراع بين الشعوب والحضارات، وذلك من أجل «تقويض التراتبية الهرمية، والبحث عن خطاب عولمي جديد تشارك فيه الأطراف كلها، وليس خطابًا موجهًا من المركز إلى الأطراف»[٤].

ارتبطت ما بعد الحداثية بالانحراف عن ثقافة النخبة ونظرًا للانتشار الواسع للقصّة القصيرة جدًا، فإنه يمكن إدراجها ضمن هذا النوع من الكتابة التي تفتح فضاءات كبرى لكل من يريد الكتابة، ولذلك فهي من جهة توظف الأشكال المهمّشة، ومن جهة أخرى كأنها تعيش على هامش الكتابة النخبوية التي ترعاها المؤسّسات كالرواية مثلاً.

لا شك أن «تصورنا للعالم تشكّله التمثّلات، المنظومات الدينية، والأيديولوجيات السّياسية، والصياغات العلمية هي بدورها منظومات للتمثيل تتغيّر حسب المجتمعات، والمراحل الزمنية، ولكن كذلك حسب الأفراد والجماعات الاجتماعية»[٥]؛ وبما أن هدف كل نظام معرفي ومنه الأدب «هو بناء تمثّل للكون، فإنه حتى يصبحَ هذا التمثّل مفيدًا لهذا النظام، فإنه يتعيّن عليه أن يكون مناسبًا للكون الذي يوجد فيه»[٦]؛ وهذا يعني أن تمثّلات كتابة القصة القصيرة جدًا، لا بد أن تساير الواقع وتعبرّ عن الوجود، ومن ثم يبدو طبيعيًا القول أن

عصر التكنولوجيات الجديدة ينتج الومضات الشعرية والنثرية بالقدر نفسه الذي ينتج فيه الومضات الإشهارية والرقمية، تمامًا مثلما أنتج عصر الأيديولوجيات الرواية والقصة القصيرة.

وبما أن السرد هو أحد أنماط تصوّرنا للعالم، لذلك يوجد في كل شيء كما قال بارت، ويتّصل بالمجتمع والأفراد، فإنه من منطلق هذا التواجد يمكن ربط القصة القصيرة جدًا بواقع التواصل في المجتمع المعاصر، الذي يتميّز بالسّرعة التي تتجسّد في الومضات الإشهارية، والفواصل الدعائية، والمختصّات الإخبارية، واللقطات السينمائية، مما سوف يفتح المجال لإمكانية تفاعل هذا الشكل مع هذه الوسائط (عمل الوسائط الجديدة)، ويسمح لنا باعتبار القصة القصيرة جدًا تمثيلاً عولميًا للعالم.

فالخطاب العولمي يتجلّى بصيغ وأشكال مختلفة في حياتنا المعاصرة، وهناك نوع من التواطؤ بين هذا الخطاب، وخطاب ما بعد الحداثة، إلى درجة أنه لا يُفَرّق بينهما في كثير من الأحيان، وقد تبادلا مفاهيم كالاختلاف، والتعدد، والتشظّي، واللاّنظام، ومحو الهويات. ولعل القصة القصيرة جدًا تجسّد مثلها مثل الأشكال الأدبية المعاصرة الأخرى جزءًا من التمثيل العولمي للإنسان و للعالم، وخاصة بعد أن تم إدراج هذا الشكل الجديد في الكتابة في سياق التكنولوجيات الجديدة، واكتسابه الشرعية التي جعلته جزءًا من اهتمامات الباحثين، في ظل مشهد إبداعي يقوم على زحام خطابات أخذت شرعيتها من وسائل الإعلام والاتصال الجديدة، وسمحت للفنون التشكيلية، والصورة، والسينما، والموسيقا، وفن العمارة بأن تظهر بأساليب مغايرة قائمة على التّداخل، من أجل تفكيك النماذج السابقة والتعبير عن مواقف ورؤى تتجاوز النماذج وتنتقدها بصور تهكمية، لكي ترفض الجوهري في الإنسان وفي الأشياء؛ ذلك أن «محتوى الأشياء وجوهرها، في المطلق، هو بالطبع مختلف تمامًا عن الأشكال (أشكالنا)، فليس هناك أشكال في المطلق؛ لأن الأشكال اختراع من عقولنا، بل هي حيلة بائسة لعقولنا التي لا تستطيع أن تفكر إلا عبر الأشكال، فهي ترى كل شيء عبر نافذة»[٧].

ولعل من أهم التيارات الفنية التي أسهمت في ظهور الأشكال القصيرة جدًا في الكتابة هو التيار التقليلي Minimalisme، الذي ينبني «على الاقتصاد في الوسائل المستعملة، بحسب شعار الأقل هو الأكثر، ويذكر الباحثون في هذا التيار أن النحاتين والتشكيليين، ورسامي المصطنعات، والموسيقيين، تبنّوه»[٨]، ولا شك أن هذه النزعة انتقلت إلى الأدب، وتجسدت في توجّهات أخرى مرتبطة به كالتقطيع Fragmentation، أو التشظّي، والنزعة الانفصالية في الكتابة Discontinuité، وهي «في ذلك أقرب ما تكون من السينما ما بعد الحداثية في لجوئها إلى تقنية التبديل الحر للقنوات التلفزيونية Zapping»[٩]، كما تقترن بالومضات الإشهارية التي تعتمد التقطيع والسّرعة في العرض. ولا ندعي أن كاتب القصة القصيرة جدًا قد اطلع على هذه النزعات ووظفها، مثلما يرى ذلك أيضًا محمد مفتاح بخصوص الشاعر العربي المعاصر، «لكن يصح الزعم أنه حاكى ما رآه، أو سمعه، أو قرأه، فنسج على منواله، مع بعض اطلاع على الظروف التي أدت إلى إنتاجه أو بدونها»[١٠].

يسعى كتاب القصة القصيرة جدًا إلى جعلِ هذا الشكل نموذجًا ينبغي أن يُحتذى في ظل هيمنة الوسائط الإعلام والاتصال الجديدة، ما يعني أن هناك مبدئيًا، نسقًا مضمرًا لا يزال يشتغل، وهو الحداثة التي لم تصل إليها الشعوب العربية. فهي التي تحرك في كلّ مرة تفاعل العرب مع كل جديد؛ حيث يتم التسابق نحو النموذج القائم

على التجريب والتحديث ويشتغل كمضمر يوجّه الإبداع العربي منذ الاتصال بالغرب، وهذا ما يفسر انتشار الأنواع الجديدة والسرعة في التفاعل معها.

٢- موجّه الثورة النصية والأجناسية.

منذ أن أُسّس لمفهوم النص في ستينيات القرن الماضي، ونحن نشهد تكاثرًا وانفجارًا في كتابة النصوص. ولقد استهوى المصطلح كثيرًا من الكتّاب الذين فضّلوا استبدال مصطلح النص بمصطلحات كالأدب أو الرواية أو الشعر، فكان ذلك حافزًا لكي ينفتحوا على أشكال تعبيرية جديدة، ويجرّبوا أنماطًا شتّى من النصوص، بل أصبح الهدف الأساس هو إنتاج أكبر عدد من النصوص، ففي الوقت الذي تكتب فيه نصوص روائية بمئات الصفحات، نجد كمًّا هائلاً من النصوص القصيرة ينتج في كل يوم.

لقد سمحت الثورة النصية بالدعوة إلى التفاعلات النصية، لحركة تَخَلٍّ واسعة عن مقومات الخصوصية، فبدأ الشعر يتخلى شيئًا فشيئًا عن رؤيته المجازية وعن شعريته، والسرد يتخلى عن رؤيته الحدثية وعن نثريته، وتلبست الرؤية المجازية السرد، وأصبحنا بإزاء أنواع هجينة. ومع القصة القصيرة جدًا، نشهد تحوّلاً يعيد النظر في فهمنا للتجنيس، فإننا لانزال محكومين بأوهام الرؤية التجنيسية لكتابات لم تعد قابلة للتجنيس، مثلما نجده لدى جميل حمداوي في كتابه: «دراسات في القصة القصيرة جدًا»؛ حيث يستعرض مجموعة مما اعتقد أنها قوانين لتجنيس هذا الشكل الجديد، قاربت الثلاثين(١١)، وإذا تأملناها نجدها لا تعدو أن تكون تجميعًا لقوانين أجناس أخرى، وأغلبها لا يمت للقانون بصلة، وبعضها الآخر يؤدي المعنى نفسه، فضلاً عن بعض التناقضات بينها. وهو الأمر نفسه الذي دفعه إلى ذكر مجموع المصطلحات التي اعتقد كذلك أنها إيذان بأحقية هذا الجنس الجديد في الوجود، فاستعرض مصطلحات أغلبها قام على الارتجالية، ولمّا تعذر عليه لمّ شتاتها وتفسير دلالات هذا الاختلاف بين مصطلحات من قبيل: القصة القصيرة جدًا، وقصة مينيمالية، ولقطات قصصية، وشذرات قصصية، ولكمات قصصية، وأقاصيص، وقصص مباشرة جدًا، وثرثارة جدًا، وانشطارات قصصية، ونصوص قصيرة، ونصوص سردية، وقصص بصيرة وغيرها، انتهى إلى القول بأن هذه المصطلحات مجرد تنويعات فنية وجمالية للإيحاء، والترميز، والسخرية، وإثارة المتلقي واستفزازه ليس إلا(١٢).

وعلى الرغم من العقلية الاستخفافية التي يتعامل بها كتّاب القصة القصيرة جدًا ونقادها مع هذه الحالة الإبداعية الجديدة، فإنها تعكس وضعية جمالية في حالة تشكّل نتيجة لحالة اهتزاز القيم الأيديولوجية، والسياسية، والفكرية، والثقافية، والجمالية، وهي بذلك تضمر نسقًا معرفيًا يرفض القيمة، هذا إذا اعتبرنا أن المصطلح ذاته هو المعادل البنيوي لقيمة هذا الجنس أو ذاك. والارتباك نفسه نجده حين جعل هذا الناقد القصة القصيرة جدًا امتدادًا لمجموعة كبيرة من الأشكال التعبيرية السردية في التراث العربي كالنادرة، والخبر، والقصة، والحكاية، والشعر، والخرافة، وقصص الحيوان، والكرامة والأحجية(١٣)، وكلها تدل تسمياتها على توصيف دقيق، فكيف يمكن لهذا الكائن الصغير أن يجمع فيه كل هذه الأجناس؟ فإننا اعتبرناها مجرد أشكال بسيطة تشتغل بمثابة الجذر وتحولت إلى هذا الذي لم يحدّد جنسه بعد.

إن القصة القصيرة جدًا ليس فيها من قوانين الثبات ما يجعلنا نحدد السّمات الجوهرية المشتركة، ونعمّمها على كل ما يكتب في الوطن العربي لكي نتحدث عن ماهيتها الأجناسية؛ لأنها تكتب بطرق مختلفة حتى عند الكاتب الواحد، بل هناك من يعتبرها من فضلات الرواية، أو تشبه «خطيئة علينا أن نخفيها»(١٤)، مثلما يرى ذلك الروائي والقاص

والشاعر عبدالرزاق بوكبة، وهذا ما يجعل النقد حولها يقع في إشكال مضاعف:

الأول: حين لم يعد قادرًا على مواكبة هذا الكم الهائل من القصص، غثه وسمينه.

الثاني: حين يعاملها بعض النقاد بأدوات النقد الروائي، أو ينظر إليها على أنها امتداد أو تنويع للأشكال القصيرة التراثية.

لا شك أن آثار القَدَامة في الأشكال الجديدة هي جزء من التطور والتفاعل الذي لا يتحقق الجديد إلا بها، وإذا سلّمنا أن آثار القَدَامة وجدت لها مرتعًا في أشكال الكتابة العربية المعاصرة، فإنه لا يمكن الوقوف عند كونها حالة تناصية لها علاقة بالأشكال البسيطة، أو باعتبارها الجذر أو المبدأ الذي يحقق التراكم المفضي لتنامي الأنواع فقط؛ لأن هذا الانبثاق المفرط في الأشكال القصيرة، يجعلنا نتوقع قدوم أجناس أخرى قد لا تمت إلى الأدب بصلة يبشّر بها التفاعل مع الفنون الأخرى ومع الوسائط الرقمية؟

لا شك أيضًا أن هناك علاقةِ مضمرة، يتقابل من خلالها تنامي الأنواع القصيرة ببروز القوميات والطوائف والأقليات، التي يمثّل الخطاب حولها جزءًا من موت الأيديولوجيات، وتراجع السرديات الكبرى، وهذا ما يجعلنا نؤول الأمر إلى صراع ضمني مع الأجناس التي ترمز إلى هذه السرديات، وخصوصًا الرواية، وتنبئ بصراع خفي من أجل استعمال اللغة لخلق سجلات خطابية جديدة، تعيد النظر في التمثيلات التي جسّدتها الرواية. فمنذ أن ألحق باختين الطابع الحواري بالرواية، والاعتقاد سائد أن الرواية هي من أكثر الأجناس الأدبية اعترافًا بالآخر، كما أن تعدّد الأصوات يعني حضور الصوت الأيديولوجي، ولقد ارتبط هذا التفاعل والتعدّد بأشكال شتى من النصوص والأساليب التي يبني بها الروائي نصوصه، في حين نلاحظ أن الشكل القصير الذي اصطنعته القصة القصيرة جدًا، لا يمنح مساحة لتعدد الأصوات وأشكال التشخيص اللغوي الحواري الذي تتبنى به الرواية، ويعني هذا تراجعًا في الاعتراف بالآخر نتيجة تعثر السعي في ما سمي بحوار الحضارات، الذي كان ديدن نهاية الألفية الثانية، وتبشير بالأيديولوجيات الخاصة وأيديولوجية الجماعات الصغيرة.

إن الأنواع والأجناس الأدبية مثل الأفراد، يواجه بعضها بعضًا، ويحتمي بعضها ببعض، ويدافع الواحد فيها عن الآخر إذا ما تعرض لأي خطر، وقد هيمنت الرواية ومارست نوعًا من الديكتاتورية الأدبية على بقية الأجناس الأدبية؛ لأنها استطاعت أن تجيب عن أسئلة الإنسان الوجودية والذاتية، وفي ظل هذه الهيمنة برزت الأقصوصة، لكن ما لبث أثرها أن تقلّص، فأصبحت عند كثير من الكتاب محطة لتعيد الطريق إلى الرواية، فشهدنا تحول كثير من الكتّاب إلى الرواية بعد كتابتهم القصة القصيرة، (أغلب الروائيين الجزائريين مثلًا بدأوا كتّاب قصص، مثل: الطاهر وطار، وبن هدوقة، والحبيب السايح، والسعيد بوطاجين، وواسيني الأعرج...إلخ)، وهذا الانسحاب يمكن أن يُفسّر بالإشباع الذي وجده الإنسان في الرواية، كما يعود إلى سمات القرابة بينهما، حتى أن الرواية اعتُبِرَت عند بعض النقاد مجموعة أقصوصات.

وبهذا يكون ظهور القصة القصيرة جدًا، وبهذا الشكل الذي تختلف فيه عن الرواية وعن الأقصوصة، محاولةَ إنقاذ للقصة القصيرة من هيمنة الرواية، وكأننا أمام حالةَ صراعِ على البقاء، ولذلك سنجد أنها حاولت التخلص من كل ما يميّز الرواية وأهمها الرؤية الأيديولوجية التي تقوم عليها الرواية، فاتجهت إلى الشعر، وتقمّصت رؤيته الحيادية وشكّلت شخصيتها من خلالها. وهذا ما يفسر عدم قدرة القصة القصيرة جدًا بشكلها المبتسر على استيعاب الآخر بجعله موضوع تمثيل، وقد كان الآخر من مهام التمثيل الأدبي في الرواية. إضافة

إلى تغييب السجلّات الخطابية الأيديولوجية التي تتأسس عليها الرواية، فليس هناك رهانات ولا عوامل للصراع لا على السلطة ولا على معارضة كما هو الأمر في الرواية، لأن الرواية تتكيء على الأيديولوجية والفكرة، في حين جنحت القصة القصيرة جدًا نحو الرؤية؛ حيث يُقدم كاتبها نفسه كالشاعر «يسمع ويفهم ويتأمل ويعبّر، ولا يستعين بلغة أخرى؛ لأن الشاعر غير معني بوجود عوالم أخرى دالة ومعبرّة، فأحادية اللّغة ووحدانيتها شرطان لازمان لفردية الخطاب الشعري»[١٥]، وعلاقة القص بالشعر ليست وليدة الثقافة المعاصرة، فقد كانت دومًا بينهما علاقات يخدم أحدهما فيها الآخر، وقد تنبّه رائد القصة القصيرة إدجار ألان بو وهو ينظّر، أنّها تشبه قصيدة شعرية[١٦].

لا شك أن وسائل الإعلام الجديدة غيّرت من طرق الكتابة، استجابةً لشروط التواصل والتلقي الجديدة التي تفرضها الثقافة الرقمية، غير أنه يمكن التنبّه – وخصوصًا أمام وجود نصوص روائية تصل إلى مئات الصفحات – في الوقت الذي تكتب فيه هذه الأشكال القصيرة جدًا، إلا أن هذه الأشكال تنبئ في الثقافة العربية المعاصرة، عن تغيرات في موجّهات الثقافة العربية، وبروز فكرة الأشكال الهامشية المغيّبة، وهي علامات على تغيّر الذائقة الجمالية. فإن ربط هذا الطرح بقضية القصر فقط يبطل المراهنة على هذا الدور، ولذلك تُفضَّل المراهنة على الرؤية الخاصة التي تقوم عليها القصة القصيرة جدًا، مقارنة بمنطق الفكر الذي يحكم الرؤية الإبداعية العربية عامة، التي شغلت حتّى فِكْر شعرائنا الذين يدّعون التجديد؛ حيث لا يزال إنشاء قصيدة عندهم مثل تشييد مبنىً، يحول دون السّماع إلى حفيف ورقة تسقط من شجرة، أو هسهسة حشرة فوق الأرض، أو هدير البحر، وهديل الحمام وحركة عصفور يطير، أو وردة تتفتح، أو خرير الماء وهزيز الهواء والريح، أو صيحة مولود، ونزول عبرة على الخد، وهي اللحظات التي يعبرّ عنها شعر الهايكو مثلاً باعتباره «لحظة الحدة المطلقة، حين يكون استحواذ الشاعر على حدسه كاملاً»[١٧].

ولهذا السبب تجنح القصة القصيرة جدًا في خصوصية الرؤية إلى ما يقوم عليه شعر الهايكو. فكلاهما يعيدنا إلى مضمر فلسفي يهتم بفعل القصد، وهو يحدّد توجّه العقل نحو موضوعات العالم الخارجي، باعتبارها موضوعات قابلة للإدراك، وهذا الاهتمام بعلاقة العالم الخارجي بالإدراك سبق أن وجدناه عند الشعراء الرمزيين؛ حيث يوظف الحدس الذي هو بمثابة البصيرة التي يدرك بها الإنسان الخصائص الفردية للشيء الذي يميّزه عن غيره، وبدون هذا الحدس لا يستطيع الناقد أن يدرك الدلالات الجوهرية للعمل الأدبي»[١٨].

لهذه الأسباب لا ينبغي لنا أن ننظر إلى قِصَر شكل القصة القصية جدًا من حيث قيمته الكميّة، متجاهلين ما يمكن أن يحمله القصَرُ من تعقّد دلالي، ويجعلنا نعيد فهمنا لمسألة القصر والطول استنادًا إلى مفهوم الانفتاح والانغلاق، ولكي لا نُتّهم أننا نتّخذ موقفًا مضادًا لمسألة الفضاء النصي للقصّة القصيرة جدًا لابد أن نربط مسألة القصر – بوصفه خصوصية لهذا الشكل السردي – بخصوصيات أخرى كالإيجاز، والتكثيف، والإيحاء، والإضمار، والحذف، والمفارقة. وسنجد معاني هذه المصطلحات متحققة في مفهوم القصر ذاته الذي يعطي لها قليلاً من الوجود، لكنها تحوز وجودًا مضاعفًا بعد كل قراءة؛ أي لحظة تأويل القارئ لها، لحظة اكتشاف العمق القائم على التعقيد. ومن ثمَّ يتحدّد الانغلاق أو القصر بانغلاق التأويل، كما يتحدّد عكس ذلك بانفتاحه، وبما أنّ وعي المبدع لا يمكن أن يتحدّد من خلال اللغة فقط، وإنما من خلال ما يقصده، وما تحيل إليه اللغة، وما يكمن وراءها، فمن خلال هذا فقط، يتحقّق الوعي التأويلي الذي يشترط معاينة المساحة

اللغوية القصيرة في هذا النوع من الكتابة. وبهذا المعنى يمكن أن نعدَّ القِصَر مسافةً بين الظهور والخفاء. والفنون ما بعد الحداثية تحول دون أن نتوقع – في زماننا هذا – أي توجّه نحو معنى يمكن الاستحواذ عليه في هيئة التصور؛ لأن الرمزي بوجه عام يقوم على تفاعل متبادل بين الإظهار والإخفاء، وماهيته تكمن بالضبط في كونه غيرَ مرتبط بمعنى نهائي يمكن استرداده في مفاهيم عقلانية، فالرمزي يحفظ معناه في باطنه[١٩].

قد يفهم من هذا الكلام أنه إقرار بأن القصة القصيرة جدًا تضمر نسق المدرسة الرمزية في الفن، والحقيقة أن أنساق الفن الكبرى كالأنساق الإدراكية من سمع، وبصر، وذوق، وشمٍّ، ولمس، وأنساق المعالجة، والتوصيل من خيال، وتخيّل، وتعقّل، وأنساق التخزين، والتذكر، والاستعمال، والاستقصاء[٢٠]. وهي الأنساق التي وصف بها محمد مفتاح المدارس الأدبية الكبرى دون أن يصرّح بذلك، وجعلها تشتغل كأنساق ثقافية مضمرة في الشعر المعاصر، نجدها تشتغل أيضًا في القصة القصيرة جدًا؛ لارتباطها بالشعر من جهة، ومن جهة أخرى لالتقائها معه في هذا المناخ الثقافي المشترك الذي يميز حالة ما بعد الحداثة. وتجد القصة القصيرة جدًا في التناص ما يؤسس لهذه الأنساق المضمرة؛ لأنه «وُلِد في مناخ ما بعد الحداثة، الذي من سماته إعادة إحياء تقاليد سحرية الأصوات، والاحتفال بلغة الحياة اليومية، وتفضيل التمزيج بين فنون متعددة[٢١].

تحيلنا ظاهرة القصر التي لا يمكن تأويلها إلا في علاقتها بالظواهر الأخرى، كالإيجاز والتكثيف كما أسلفنا، إلى مسألة في غاية الأهمية تتعلّق بغياب التسريد narrativisation، ففي محاولته لوصف كيف يتم إنتاج المعنى في القصص رأى غريماس أن منشئ الخطاب ينطلق من قيم مفهومية متمفصلة في مقولات أو بنيات أولية قائمة على الثنائية، وهذه القيم تتلقّى على طول مسار التوليدي مجموعة من العمليات المنطقية التي يقيمها بين وحدات المعنى، فينتج مكونًا سرديًا وآخر خطابيًا تتمظهر في المستوى السطحي للخطاب، بعد أن يتم تسريد تلك القيم وتصويرها، فيعطيها طابعًا محسوسًا هو النص المتجلي بكل حمولته السردية والتصويرية من أفعال وأحداث مشخّصة وعوامل، تسهم كلّها في تتابع حالات وتحوّلات وعبر تمفصلات زمنية ومكانية لصناعة النموذج السردي، الذي اعتقد أن كل القصص تقوم عليه. وهذا يعني أن الوعي الذي ينتج الرواية، قائم على الرؤية المتقطعة والمنفصلة التي لا تدرك الأشياء إلا من خلال وقائع جزئية هي المكوّنات التي تحدّث عنها غريماس بنية أولية للدلالة هي البنية العميقة، ومركّبة خطابية وأخرى سردية هي البنية السطحية.

هذه الرؤية القائمة على التقطيع تقوم على اعتبار المعنى شكلاً ولا شيء غيره؛ ولذلك تم الخوض في نوع من التبسيط المنطقي، وتمّ سجن المعنى والسرد عمومًا داخل نسق منسجم ومنطق موحّد لا يمكن أن تحيد عنه جميع السرود في العالم قديمه وحديثه. ولقد ثبت أن هذه النظرة المحايثة قد أجابت عن بعد واحد من أبعاد السرد الظاهرة، وحتى ما قيل عن البنية العميقة هو بدوره خاضع لمنطق انسجام نسق قائم على الثنائية، التي لا يمكن أن تتعقّد إلا من خلال ثنائيات تتفرّع عنها.

وما يلاحظ في السرود القصيرة كالقصة القصيرة جدًا، أن منتج الخطاب يقوم بتجاوز التسريد والتصوير إلى التكثيف، ويقوم باختزال كل ما تجاوزه في جمل بسيطة نشهد فيها المعنى وهو يأتي دفعة واحدة، ويستغني فيه عن فكرة التنامي المرتبطة بالبطاقة الدلالية للشخصية، فلا يعنيه اسم ولا ملمح فيزيولوجي يسعى إلى تشكيله شيئًا فشيئًا، ما يعني أننا أمام شخصيات غير قابلة للتعرف الكامل، نظرًا لعدم تشكل بطاقتها الدلالية

من وحدات المعنى في النص، مما تقوله هي عن نفسها أو تقوله الشخصيات الأخرى عنها، إنما قد تظهر دفعة واحدة دون مواصفات، أو بمواصفات مختارة تسهم في إدخالها عالم القصة لتقوم بفعل ثم تنصرف، وهو ما يجعل النص متعاليًا لكي يكون قادرًا على التحقق في أزمنة وأمكنة مختلفة، ويحلّ محله نوع من الوعي الذاتي؛ هو ذلك الوعي الذي نمّته الثقافة المعاصرة حتى أصبح بديلاً للواقع. الأمر الذي يضمر «مأزق خسران الهوية»(٢٢).

في الواقع، فإن تلك الهوية التي بنيت على جزئيات اسم، وملمح فيزيولوجي، وآخر نفسي، واقتصادي، وسياسي تُخسَر في القصة القصيرة جدًا؛ لأن الملاحِظ أو المدرِك وهو الكاتب أو السارد، يندمج بوصفه ملاحظًا ومدركًا للوقائع داخل ما يلاحظه ويدركه، ومن منطلق هذا الاندماج يعود الأدب إلى منطقه القائم على التأمل والفكر المركّب، الذي تقوّم مبادئه بالفصل وبالوصل وبالتضمين(٢٣).

القصة إذن هي من بين الأشكال المعاصرة التي تتمظهر من خلالها التمثيلات الثقافية والاجتماعية لإنسان الألفية الثالثة، وإدراك الألفية الثالثة الذي كان إدجار موران قد تنبأ به في بداية تسعينيات القرن الماضي، استنادًا إلى الفكر المركب الذي يدرك به الإنسان خاصية التعقيد في الواقع. ولعل المفارقة التي تقوم عليها القصة القصيرة جدًا هي جوهر العملية السردية، وأن كل الخصائص تشتغل من أجلها. مثلما نجده في هذه القصص للقاصّة السعودية شيمة الشمري في قولها:

١- رسائل بيضاء.

وصلتها رسالة فارغة من رقم مجهول!

بعد لحظات دفعها الفضول لترسل رسالة إليه ..

أيضا فارغة!

رد برسالة فارغة.. !

فأرسلت تستفسر عنه وعن معنى رسالته

ردّ بجملة (البياض يعبّر أحيانًا)

فأجابت .. بل دائمًا

منذ ذلك الحين والبياض يسكنهما...

٢- إيمان.

ترقبها العيون..هلع يخيّم على المكان..

ممدّدة على الأرض وقد تحلقوا يحاولون بث الحياة فيها..

بياض يصعد إلى السماء.. شحوب يعلو الوجوه..

أحدهم ينظر إلى الأعلى ويبتسم..

٣- طفولة.

أمسك النحّات المطرقة والإزميل وبدأ عمله الشّاق...

حوّل تلك الصخرة إلى سمكة جميلة..

ابنته الصغيرة ترقبه بإعجاب قائلة: مسكينة السمكة كانت عالقة بين الصخور!

تتحيّن فرصة .. تأخذ السمكة، وتتّجه إلى البحر...

تعود وهي مسرورة بفعلتها..

ألم يطلق والدها عصفورها الصغير من القفص؟!

٤- ذبول.

تحسّس وجهه متأمّلا تلك الأخاديد المرسومة عليه .. بحث عن دواء ناجع..

قطف وردة وغرسها على خدّيه..شع بالنظارة والحياة؛

فماتت الوردة !!

٥- ذكريات.

يحكي لنا العجوز قصصًا عن طفولته السعيدة..

عن غرامياته...

عن مشاركاته في الجيش وبطولاته...

يظل مبتسما .. غير أن ارتعاشات يديه كانت تشير إلى تفاصيل غارقة في الوجع![٢٤]

باكتناز دلالي كبير، تنبثق المفارقة في هذه النصوص، لتقودنا إلى العمق الذي ليس هو المعنى الظاهر؛ إنما هي الأبعاد المتعددة والتي تطل من هذه التركيبة من الجمل الخالية من الحشو، الضاربة جذورها في الجوهر الذي يقبع خلف كل حدث يبدو لنا بسيطًا، وهي بذلك تكشف عن المنطق الداخلي للقصة القصيرة جدًا، وعن فلسفتها القائمة على المفارقة، والتي يجتمع الإيجاز، والإيحاء، والتكثيف، من أجلها. فالبياض الذي يتحول إلى كلام، والفرح في الحزن، وأن نمنح الحرية ونستعبد في الوقت ذاته، وأن يتقاسمنا الموت والحياة، في اللحظة ذاتها، كلّها تلخص موقفًا فلسفيًا من الحياة من خلال أبسط الأشياء التي نعيشها، فينا وبيننا، دون أن ننتبه إلى وجه المفارقة فيها.

المفارقة إذن نوع من الإدراك الذي يغيب عن التفسيرات البسيطة التي تركز على جانب واحد، أو أبعاد منفصلة على بعضها، فتقول له المفارقة حول نظرك إلى أبعاد أخرى، أو إلى الأبعاد كلها في الوقت نفسه. نظرًا لتعقد الحياة المعاصرة التي تفرض التفكير بعدة طرائق لمحاصرة قضية ما؛ ما دام الواقع مليئًا بالأشياء الخفية التي تكون في الغالب مناقضة لما هو بادٍ للعيان؛ ما يعني أن كل أشكال واقعنا بما فيها الأدب تسير وفق مبدأ مركب يقوم عليه الواقع، وأن هناك نسقًا مضمرًا هو الذي يوجه حالات إدراك المبدعين ومنهم كتاب القصة القصيرة جدًا إلى هذه الرؤية الجديدة من الوعي.

٣- المضمر الفلسفي للقصّة القصيرة جدًا.

كثيرا ما اعتقد المعارضون للقصة القصيرة جدًا أن في الهيئة التلفيقية أو الهجينة التي تبدو بها، وفي صيغها الظاهرية معجمًا وأسلوبًا ما يوحي أنها تتواطأ مع الخواء المعرفي الذي يميّز هذا العصر، ولذلك ارتبط هذا الخواء بالاستهلاك السريع لهذا الشكل السردي، غير أن السؤال المطروح هو: هل يعكس هذا التواطؤ الظاهري من الكتّاب مع طبيعة الاستهلاك يمكن أن يخفي الأبعاد المعرفية والفلسفية التي تفسر عمق الواقع وتعقيداته؟

لا يبدو الأمر كذلك، ما دامت الهيئة الظاهرة التي تبدو بها القصة القصيرة جدًا تعكس الدينامية نفسها التي تشهدها حركة التاريخ، والسيرورة التي آلت إليها تلك الحركية، وتعلن أن وراء أيّ شكل جديد تقبع فيه فلسفة، أورؤية معرفية، هي التي تتحكّم في تحويل الأنواع وولادة أخرى، تشتغل باعتبارها نسقًا مضمرًا.

من هذا المنطلق الذي أشرنا إليه من خلال التوصيف الذي اعتمدناه عن واقع العصر الذي نعيشه، توجه الرؤية الفلسفية هذه الأشكال القصيرة، وتجعل نصوص القصة القصيرة جدًا مرهونة بقصدية تقوم على ما يشبه الطريقة الحدسية في إدراك العالم، وتدعو إلى فهم العالم لا إلى معرفته، والدليل أن الأشياء كلها أو الموضوعات التي تعبر عنها القصة القصيرة جدًا مألوفة لدينا، وهي تدعونا إلى فهمها وتفسيرها بطريقة لم ننتبه إليها من قبل؛ أي تدعونا إلى إدراك العمق، والعمق هو نفسه التعقيد الذي ينبني عليه الواقع.

إن الأشكال القصيرة المكتنزة التي تجمع حولها صفات التكثيف، والاختزال، والإيحاء، والرمز هي نتاج تهيؤ ذهني معيّن للإنسان المعاصر المرتبط بإدراك هذا التعقيد في العالم؛ لأن الإنسان عاجز عن تفادي تناقضات هذا التعقيد. والتعقيد يوجد حيث يستحيل تجاوز مفارقة، كما أن القبول بالتعقيد هو قبول بمفارقة، وبالفكرة التي مفادها أنه لا يمكننا حجب التناقضات داخل رؤية اعتباطية للعالم[٢٥]. ونحن هنا لا يهمّنا إن كان كاتب القصة القصيرة جدًا على وعي بهذا أم لا، بقدر ما تهمّنا تجليات

هذه الرؤية من خلال المظاهر المذكورة، التي تنتهي كلها إلى المفارقة التي عدّها النقاد خاصية أساسية جامعة في هذا الشكل السردي. فالقاص لا يمكن أن يتأسس نصه على مفارقة إلا بتكثيف وإيجاز وإيحاء؛ ولذلك تتغذى القصة القصيرة جدًا من هذه الأشكال كلها التي عدها النقاد كالنكتة، والخرافة، والكرامة، والخبر...إلخ. وهذا النوع من التبعية هو الذي يخلق استقلالية هذا الخطاب والرؤية المركبة التي تنبني عليها، ولا يمكن فهم أي خصيصة مما ذكره النقاد بمعزل عن الآخر، فإذا ذُكر القصَر يُذكر الإيجاز، وإذا ذُكر الإيجاز يُذكر التكثيف، وإذا ذُكر التكثيف يُذكر الإضمار، وإذا ذُكر الإضمار يُذكر الإيحاء، وإذا ذُكر الإيحاء يُذكر الرمز، وإذا ذُكرت هذه الخصائص كلها يُذكر المركب، وإذا ذُكر المركب يُذكر التعقيد، ولا تعقيد دون مفارقة. والمفارقة تشتغل في إطار نسق هذا الفكر المركَّب الذي يعيشه العالم المعاصر الذي تحدث عنه إدجار موران. ولذلك يبدو أن أي خلل في المفارقة يحدث تغييراً في بناء القصة، ولنا في ذلك هذه الأمثلة لعبدالرزاق بوكبة(٢٦):

١- تحولات سمكة.

أهدى لحبيبته الحزينة سمكة ملوّنة بالفرح،
فتبادلتا المشاعرَ: حزن في قلب السمكة وفرح في قلب الحبيبة.
فاجأ الطوفانُ المدينة فتبادلتا الموتَ والحياة.
جفّ الطوفانُ فاشتركتا في التعفّن والعراء.

٢- تحولات وهم.

تأمّل قفصَه الوفيرَ بعصافير الأرض فانتابه شعور بالقوة: قبضتُ على الأرض
ثم إحساس بالخزي: لو كنت قويًا لسجنت السماءَ لا هذه الضعيفة... العصافيرَ.
فتح باب القفص فاكتظّ الأفقُ بعصافيره.
أحسّ بأنه قبض على السّماء.

٣- تحوّلات بحر.

لم ترَ البحر منذ سمعتْ عنه، فترجّت ابنها المصطافَ أن يجلب لها شيئا منه، جلب لها قارورة فباتت لاتنام إلا وهي تحت وسادتها.
في النوم: تهيّأ لها البحرُ قربةً كبيرة يحرسها غول كبير، سمعته يأمرها بأن تشربها.
خافت أن تشرب البحرَ. خافت أن تعصي الغولَ، فبالتْ في الفراش.
تنحنح الزوج: أنت طالق.

إن تجاوز وحدة الحدث، والانتقال من حالة إلى حالة أخرى، وقيام القصة على التوازي، إضافة على اللامعقولية الطاغية أسهم في تغييب المفارقة، وأصبحنا أمام مفارقة معكوسة تبدأ بالعميق لتنتهي إلى العادي والبسيط، وهي عملية تفكيك لجوهر المفارقة، ما يعني أن المفارقة هي أيضًا تتعرض إلى نوع من التهشيم، سعيًا وراء الخصوصية التي تتماشى مع منطق التحولات التي عنون بها الكاتب قصصه، وهذا يعني أن القصص القصيرة جدًا تكتب بطرق مختلفة؛ لأن فهمها خضع لاعتبارات مختلفة.

إن كاتب الأشكال القصيرة كقصيدة الومضة، والهايكو، والقصة القصيرة جدًا، يعتمد على ما يشبه «الحدس الانطباعي، ومن هنا كان احتفاؤه باليومي والعرضي والهارب، وقد أدّى ارتباطه بالتجارب اليومية إلى أن أصبحت اللغة المتداولة، هي النتاج الطبيعي لهذا الارتباط»(٢٧). كما ارتبطت هذه الأشكال بالمهلة، والمهلة هي الاصطلاح الأقرب في التعامل مع التغيير مباشرة، وليس مع أحد المتغيرات أو بعض من أعراضه، وهو الاصطلاح الأحدث في لغة الصيرورة؛ لأن المهلة ليست توقّفًا فيما لا يتوقّف واقعيًا، ولكنها لحظة تكثيف ذُرْوي (من الذروة) تظلّ مادتها من مادة الصائر نفسه(٢٨)، وتجاوز التكثيف قد يجعل الكاتب يلحق الحدث بحدث آخر يتبعه، ويقلب المفارقة مثلما لاحظنا في قصص بوكبّة.

وما دام هناك رابطة تشدّ القصة القصيرة جدًا إلى الرؤية الفلسفية، فإن هذه الرابطة أيضًا تشدّ القصة القصيرة جدًا إلى الشعر، ليس من باب تأثر جنس بجنس سابق، فذاك أمر تُقرُّ به ظاهرة تفاعل الأجناس فيما بينها، ولكن لاشتراكهما في هذه الرؤية التي تشدّ الشعر أيضا إلى الفلسفة، وهي نظرة قديمة ألح عليها أرسطو حين بيّن ملامح هذا التواشج بين الفلسفة والشعر من خلال ما قاله أرسطو بالرؤية الكليّة، هذه التي يتوخاها الشعر من أجل مساءلة الكينونة، وإعادة فهم الوجود، وجعل سؤال الذات في صميم تلك الرؤية التي تقترب بها القصة القصيرة جدًا من الشعر، وهي بهذا المعنى رؤية مجازية يمتلكها الشعراء والفلاسفة، ولعل ذلك ما حدا بالفلاسفة في عصور مختلفة إلى التأكيد على ضرورة تبني الفلسفة لما سمّي بالتأويل الشعري للمعرفة والذات والكينونة، حتى أنها عُدّت عند بعضهم - مثل نيتشه - أسلوبًا شعريًا لا يختلف عن الشعر.

لا شك أن السرد المعاصر يعرف إشكالاً معرفيًا، ذلك أن هذه المفاهيم - وبالطريقة التي طبّقت بها في تحليل النصوص السردية - بدأت تعلن عن حالة من الإشباع من جهة، وتعاني من العجز أيضا عن إدراك تحولات الكينونة الإبداعية من جهة أخرى. وها هي القصة القصيرة جدًا تضع هذه المفاهيم الإجرائية في حرج كبير بكثافتها وإيحائها وبساطتها التي تعكس مضمراً أنطولوجيًا للمعنى، ليس باعتباره شكلاً لا يمكن النظر إليه إلا بوصفه كذلك، كما ألحّت عليه نظرية السيميائية السردية للمعنى، ولكن باعتباره موضوعًا للسرد، ويستند إلى رؤية فلسفية تقوم عليها القصة القصيرة جدًا تعتبر المعنى رؤية للوجود وتفسيراً للوجود واختصاراً له، وتتجلى هذه المهمة فيما أشرنا إليه من طبيعة الرؤية الكلية، التي تبحث في الماهيات الكبرى من خلال ما تقع عليه العين، وما يدرك في الواقع من القضايا المطلقة كالخير، والشر، والحرية، والحب...إلخ، باعتبارها معاني أو ماهيات متعالية، ولكنها متخفّية من خلال تمثّلات بسيطة، وظواهر عادية، وأحيانا تدخل في التافه والخليع والبذيء.

والغريب في الأمر، أن بعض كتاب القصة مثل محمد شويكة يسقطون في وصف رؤيتهم الإبداعية فيما يناقض هذه الرؤية، حين يقول: «أنا لا أدرك العالم بشكل كلّي، بل بطريقة متشظية ومتقطعة، أنا إنسان ابن العصر التكنولوجي الذي أعيشه، لا أظن أنني سأتعب نفسي، وأكبّدها مشاق التّطويل»[٢٩]. إن الطريقة المتقطعة التي يتحدث عنها محمد شويكة هي سقوط في منظومة البساطة، التي ترى إما الواحد وإما المتعدّد، في حين لا تقوم الرؤية الكلية على الاختزال الذي يوحّد ما هو متعدد، أو فصل ما هو مرتبط[٣٠]. وكلاهما يدخل في منظومة البساطة التي ليست من سمات هذا العصر، إن الرؤية تتجاوز الاختزال والتقطيع إلى الرؤية الكليّة المتعددة الأبعاد.

من مظاهر هذه الرؤية الكليّة الذي نتلمسه في القصة القصيرة جدًا هو الإحساس المغاير بالأشياء وبالزمن؛ حيث يتم استدعاء شيء ما، لم يكن ليلاحظ من قبل، على الرغم من أنه قائم في مجال الرؤية؛ ولأنه لم يكن يلاحظ، فسيبدو وكأن الكاتب يراه لأول مرة؛ ولأنه داخل في مجال الرؤية، فإنه سيبدو أيضا مألوفًا[٣١].

ربط حسن المودن خصوصية الإحساس المغاير بإيقاع الزمن، وسمة التكثيف في القصة القصيرة جدًا بمضمر اللاوعي؛ حيث يرى النفسانيون أن سمة الوعي تقوم على التكثيف، والتكثيف صفة من صفات الحلم، «واللافت للنظر في القصة القصيرة جدًا أن السارد ينظر إلى الأشياء الخارجية داخل عالمه الشعوري والنفسي، فصياغة المشهد تأتي صياغة باطنية حلمية، لا تقف عند حدود الوصف والنسخ، بل تحاول استحضار الإيحاء الغائب، والشعور المنفلت، ولهذا يتم التركيز في هذا الصوغ

الداخلي الاستعاري على دلالات شعرية تمتح من الطبيعة والطفولة والحلم والألوان المنفتحة، ومن خلال هذه الدالات تحضر الأنا الساردة بخصائصها الحميمية وإحساساتها اللطيفة ومشاعرها السريّة؛ ذلك أن الأشياء الخارجية تتحول إلى استعارات داخلية، والاستعارة الداخلية تقول الأشياء وفق منطق العالم النفسي الداخلي، فهي تنبثق من شعور داخلي لشخصية ما شوقًا إلى شيء ما أو تذمرًا منه»[٣٢]، وكأننا أمام ما يشبه الاستبطان الذاتي، وتشخيص السيرورات النفسية والذهنية، وتصوير التفاعلات التي تحصل بين الذات والمجتمع والتاريخ، ولذلك نجد القصة القصيرة جدًا تشتغل في أغلبها على الإدراك المشخّص الاستعاري الذي تمارسه الذات في مواجهة العالم الخارجي، وكأنها تخفي مضمرًا مرتبطًا برفض للهيمنة الجماعية كيفما كان شكلها، وذلك من خلال الانحياز الضمني للإنسان والحرية والاختلاف، وإعادة الاعتبار للفردي والذاتي، وانتقاد شديد للمذاهب التي تتميز بطابعها الجماعي القاهر المغلق والمنغلق، وممارسة الوصاية على الفرد والتحكم في أقواله وأفعاله وتفكيره، وانفعالاته في لعبه وخياله وحريته[٣٣]، فهي بذلك تسعى إلى تدمير مضمر للأنظمة والأنساق، بما في ذلك النسق الجمالي السائد في السرد والقائم على الامتداد والاسترسال في القص، سعيًا إلى تشييد نسق بلاغي آخر يتحرّر من النسق المتعالي، ليس لكي يدخل في نسق أعلى منه، ولكن ليكون قادرًا على عطف العقول على إدراك مغاير للأشياء.

إن هذا الانفتاح على الوقائع التي لا ينتبه إليها، والتي توهم أنها غيرُ قابلة للإدراك، فتجعل منها القصة القصيرة جدًا موضوعًا للإدراك المركب، تفرض على العقل تمثلاً مغايرًا لما تحدثه السرود الحداثية. فهو إدراك يقوم على تعايش النقيض؛ حيث إنه وفي الوقت الذي ندرك فيها الإيجابي ندرك أيضا السلبي، وفي اللحظة التي ندرك فيها الفرح ندرك أيضا الحزن، وهنا تكمن الدهشة التي تلمّسها النقاد في خصائص القصة القصيرة جدًا. يقول حافظ المغربي:

١- لقَاءٌ

فيَ الخمس سنوات الأخيرة... استغرقته قراءة رؤوس الياسمين المعرّش تحت شُرْفَتِهَا... يتمنى أنْ تلقيَ عليهِ نظرةً... بينما كانتْ هيَ مسْتَغرقة في المَدَى الممتدِّ بخضرةِ شجَرِ الآس... في لَحظة التقاء عينيهما... مات الياسمين.

٢- شَوْكٌ

في الحَقْلِ - ذي القيراطيْن- بجوار شجرة التّين الشّوكيِّ... كانتْ أمُّهُ (الأميَّة)... تروي لهُ قصَّةَ (صبر أيوبَ)... لمَّا كَبرَ... وبجوار شجرةِ الوَرْدِ - في قَصْرِهِ الشَّاسِعِ- كانَ يروي لأولادِه قصَّةَ (ثراءِ بِلْ جِيْتْس)... ولَم تُفارقْهُ ذاكِرةُ الشّوْكِ !!!!!!

٣- عرْفانٌ

تنَكرتْ له الأحذيةُ.... فَحبَتْ إليه الطُّرُق - وأولُها الوَعِرةُ- تخطِبُ وُدَّ قدميهِ الحافيتين[٣٤].

تبرز الدهشة من المفارقات التي تقوم عليها هذه القصص؛ حيث تتحول الحياة إلى موت، والتوزّع بين الحاضر والذكرى التي تسكنه، كما يختلط الواقعي باللامعقول، ويحيلنا القاص إلى شيء لم نكن نتوقعه من قبل، مثل حالة عشق درب وَعِر لقدمين حافيتين أدماهما.

فتفسح المجال لتأويلات تفيض لغتها الواصفة عن تلك الحفنة من الكلمات التي تتكون منها القصص.

وهذه الرؤية المعرفية المهيمنة تنبع عن تراجع سلطة الفكرة، التي كانت تهيمن على الإبداع، وتحلّ محلها سلطة الرؤية الكلية، التي تضمر دوران نسق فلسفي يقوم على الرؤية الكلية، عكس الرؤية التي

قام عليها السرد في الرواية، وهي رؤيا قائمة على المنفصل والمتقطّع.

هذا النسق الفلسفي يشتغل في إطاره الإبداع المعاصر، ويسفر عن تفاعل الأجناس الأدبية مع الفلسفة والفنون الأخرى. ومن هنا أيضًا نلمس كيف تتحرك القصة القصيرة جدًا من خلال وعيين اثنين؛ حيث إنها في الوقت الذي تنتج فيه خطابًا إبداعيًا، تمارس أيضا خطابًا نقديًا، وكأنها تقدم نفسها كلامًا على الكلام، وهو موضع صعب سلّمه، الأمر الذي يجعلنا نؤكد أن ثلثي ما يكتب ويعتقد أنه قصص قصيرة جدًا في الوطن العربي هو ليس كذلك؛ لأن الكاتب الذي يستطيع أن يجمع في عبارات المفارقة والتّناص والقاعدة السردية والتكثيف والسخرية والإدهاش، لا شك أنه ذلك الذي يمتلك تلك الرؤية الكلية، التي تمكّنه من أن يجعل نصّه معادلاً موضوعيًا لها.

يقودنا مضمر الرؤية المجازية للكون إلى علاقة القصة القصيرة جدًا بالشعر، وهي ظاهرة لا شك في أنها ترتبط بتفاعل الأجناس، إلا أنه لا يمكن أن نقف عند هذا التفسير البنيوي فحسب، وإنما علينا أن نربطها بما تضمره هذه العلاقة التفاعلية من جنوح الإنسان المعاصر والكاتب خاصة إلى الرؤية الكلية للأشياء، وما دام الفكر هو جماع كليات تعكس الماهية الحقيقية لجميع الأشياء الجزئية؛ فالقصة القصيرة جدًا بنشدانها الكلّي والمجازي، إنما تنزع به إلى بلوغ الجوهري من خلال تحويل الظواهر البسيطة. إنها تستجيب لما يطلق عليه الفكر المركب.

ولمّا كانت الإستراتيجيات النصية للقصة القصيرة جدًا هي ما يطفو على السطح، تمّ التركيز عليها لدى النقاد بإحصائها ووصفها، لكن دون أن يدركوا أن إستراتيجيات القصة القصيرة جدًا هي «حامل لقاعدة لعب لا تدركها الذات، ليس لأنها غامضة، ولكن لأنها ساخرة بشكل جذري»[٣٥]، وهي تعبّر عن انفصام الوعي عن جزئيات الوجود الواقعي، فيما هم يتحدثون عنها ويحرصون على تسجيل لحظات انخراطهم في أوهام هذا الواقع بتناقضاته وهشاشته ولا مصداقيته، بل لا واقعيته، ونجد أن واقع آخر هو أقرب إلى الحلم أو الوهم، فليست آداب اليوم - كما يرى العادل خضر - «بحثًا عن طرق جديدة لمحاكاة العالم وتمثيله، وبرقشته، وتجميله، وتنميقه بزينة تخلب الألباب ... إنما هي اليوم تجارب، ومخابر تجريب، وكشف، واستكشاف لطرق جديدة بغية فهم العالم وتأويله والتعبير عنه أو ابتداعه بوسائل مستحدثة في الأداء الأدبي»[٣٦]؛ ولذلك فالقصة القصيرة جدًا لا تكتب بطريقة واحدة، حتى لدى الكاتب الواحد. فهي من التعدد والاختلاف بحيث تقترب من الأقصوصة، ومن الشعر مثلما نجده في قصص علاّوة كوسة، الذي يكتب نصوصًا سماّها قصصًا قصيرة جدًا جدًا، وزّعها توزيعًا شعريًا، يقول:

وفاء
رتّبتْني في مدارج ذاكرتها ..و مسحتْ عن جرحي غبارَها ..
عاهدتْ طبعَها ألاّ تبيع عرَقَ الأنبياء ..
وسوس الريحُ لموجها
يكشف الليلُ عن ساقه ..
تلوّح بصوت أصفرَ
يحُزن الناظرين
تتذكره ..
تبايع ظلَّه و تبيعه ثانيةً ..
بألف خطوة ..
نحو العرش
!! عاد الهدهد
لم تعد بلقيس؟[٣٧]

إن الاختلاف والتعدد في كتابة ما يُدعى أنه نوع أو جنس جديد له مواصفات بعينها، سيضع حتمًا الشعرية ونظرية الأدب على المحك، مثلما يضع المبدعين أنفسهم في سياق شروط مخلة بالإبداع، فيتساوى حينئذ الكاتب الحقيقي مع الهاوي الذي

يدخل الكتابة من باب السخرية واللعب الذي نجده مترسخًا في كثير من القصص القصيرة جدًا، لكن دون أن تعكس الرؤية الإبداعية المغايرة، ودون أن تعبرّ عن حاجة جمالية فرضها وصول شكل أدبي إلى نهاية عمره الافتراضي.

وإذا اعتبرنا السخرية الناتجة عن المفارقة هي نوع من الهزل واللعب، فإن «اللعب قد يتّفق مع الهزل في بعض الوجوه فقط، فالهزل يعني في معناه المعجمي الخفّة والضعف، في حين أن اللعب يستقر دليلاً على سلوك وتصوّر ومظهر ثقافي مخصوص، يمكن أن يتحوّل إلى ظواهر مضبوطة ومقنّنة، كما في الهزل إحالة واضحة على معنى تجاوز الجدّ والانحراف عنه، وهو ما لا نجده في مفهوم اللعب؛ حيث إن من اللعب ما يكون نشاطا لعبيًا جادًا»[٣٨].

وفي القصة القصيرة جدًا، تتجلى تمثيلات هذا النوع من اللّعبي من خلال المفارقة والفكه والعجائبي، وهذا السلوك اللّعبي في القصة القصيرة جدًا يعكس مضمرًا ثقافيًا، يدخل في تفكيك البنيات القيمية والجمالية للأنواع الأدبية، مثلما كان يحدث في كل العصور؛ ذلك أن طبيعة التمثيل الأدبي في أي شكل من أشكال الكتابة، مرتبطة بطريقة استعمال اللغة التي يتم من خلالها كل تمثيل اجتماعي أو ثقافي، من خلال الشكل اللعبي بمواصفاته العالمة كالمفارقة، والتكثيف، والرمزية، والبعد القيمي. غير أنه حين يتجسد التمثيل من خلال مواصفات أخرى كالبذاءة المفضوحة، والعنف اللفظي، والبورنوغرافيا المقيتة، فلا شك أنه يعكس وضعية سوسيولغوية معقدة تسم التواصل اللغوي عامة، والإبداع الأدبي الذي أصبحت عوالمه لا تبرح لحظة الانتشاء بالشك في كل شيء، نتيجة تمرد المهمّش، الذي يضمر ظاهرة الالتباس اللغّوي وهو يعبرّ عن أزمة تطال استعمال اللغة، عبرّ عنها السعيد بوطاجين بقوله في روايته «أعوذ بالله» بقوله: «قال لهم احذروا اللغة إذا نتنت، فإنها بليّة؛ لأن الفقير في اللغة قعيد لا يفكر، وإذا رغبتم التأكد، فانظروا حولكم تجدونها قاعًا صفصفًا، تقول ولا تقول شيئًا يرد الروح، لقد عاث فيها القلابق فسادًا بتواطؤ الطراطير الذين ابتلعوا الإذاعات، لكي يأتوا بتأتأة لا يفهمها أحد، بل إنهم برهنوا على موتهم عندما فلتت منهم اللغة، فراحوا ينعقون تارة، وتارة ينهقون بما يشبه رقصة الأمعاء الغليظة»[٣٩].

لا شك أن هناك صراعًا رمزيًا، جعل ظاهرة القصة القصيرة جدًا تمثيلاً للالتباس اللغوي؛ ذلك أن استعمال اللغة وسيلة من وسائل الصراع الرمزي من أجل تجاوز الهيمنة ولذلك نجد فيها «سجلات خطابية متشابهة تقوم على تغييب المدلولات؛ بحيث تضمر أزمة لغوية، تضعنا وجهًا لوجه مع حقيقة ضياع المصداقية حين أفرغت الكلمات من معانيها، وتحولت اللغة إلى جعجعة فارغة تُلاكُ في الدعاية، والاستهلاك الإعلامي، والخطب السياسية التي تذر الرماد في العيون»[٤٠].

في الأخير أنهي بالتساؤل عن المنهج الكفيل بمقاربة القصة القصيرة جدًا، وبخاصة أمام وجهة النظر التي لمستها عند جميل الحمداوي، وهو يطرح ما اعتقد أنه المنهج الأمثل لدراسة القصة القصيرة جدًا، وسمّاه «الميكروسردي»، وجعله يفوق كل المناهج التي درس بها النقاد القصة؛ لأنهم في اعتقاده طبقوا مناهج تصلح للنصوص السردية كلها، في حين أن منهجه الميكروسردي أصلح لقراءة القصة القصيرة جدًا تفكيكًا وتشريحًا، ما دامت تدرس القصص في ضوء مكوناتها الثابتة وبنياتها الداخلية، دون الاستعانة بمناهج خارجية قد لا تتواءم مع هذا الجنس المعطى[٤١]. لكن ما يلبث أن يناقض نفسه عندما يعرض بالتفصيل إلى مستويات تحليله استنادًا إلى هذا المنهج، فيأخذ من المناهج كلها قديمها وحديثها.

نحن بحاجة إلى أن نتخلى عن عاداتنا القرائية، التي كنا نتوكأ فيها على الآليات النقدية التي أفرزها الشعرية اللسانية وعلم السرد الحديث كما يتوكأ

الرجل على عكّاز هش، ولعلّ الخصائص التي بصرنا بها تحيلنا إلى معطيات تأخذ في الاعتبار طرائق أخرى في المقاربة، تتراوح بين توجّهين: يمثل الأول الفلسفة، والثاني تحليل الخطاب.

يتّجه الأول لرصد حضور التفلسف كحاجة معرفية، تعيدنا إليها حركة التاريخ المعاصرة بتأزّماتها وتعقيداتها، وتعيدنا إلى الأبعاد المعرفية للخطاب، ويسائل الثاني علاقة هذا النوع من الخطابات بالكيفية التي يكتب بها المجتمع العربي، الذي تمتحن به وضعياته الاجتماعية والفكرية والسياسية.

وإذا كان الأساس في هذا النوع من السرد هو طريقة إدراك الواقع وتمثيله المختلف استنادًا إلى ما أملته ثقافة ما بعد الحداثة، وأن طرائق التعبير تختلف باختلاف وسائل التمثيل عند الكتّاب، فإن هناك ظواهر كالتناص، وتفاعل الأجناس، وتفكيك النموذج السردي السابق، والمفارقة، مما يمكن اعتبارها وسائل تحمل القارئ على إدراك مغاير للواقع أو تذكيره بأنه يدرك بطريقة مختلفة عما كان عليها من قبل.

وبما أن القصة القصيرة جدًا تأبى أن تكون على صيغة واحدة، وهي نوع في حالة تشكل وتحول مستمر، فقراءاتها أيضًا تكون متغيرة، وشعريتها تنضوي ضمن شعرية مختلفة قد لا تكون ذات صلة بالشعرية اللسانية، لكنها حتمًا ستكون شعرية من نوع خاص، هي الشعرية المعرفية التي يعد السؤال حولها مدخلاً مهمًا لدراسة هذا النمط من السرود.

الهوامش

١- أماني أبو رحمة: الصوفية وما بعد الحداثة، نقوش حسين البرغوثي على حجر الورد، نشر على تويتر، يوم ٢٠١٠/١١/٨.

٢-إدجار موران: مقدمة كتاب الفكر والمستقبل، مدخل إلى الفكر المركب، ترجمة: أحمد القصوار ومنير الحجوجي، دار توبقال للنشر، المغرب، ٢٠٠٤، ص٥.

٣- نفسه، ص٢٤.

٤- اوما تاريان وساندرا هاردنغ: نقض مركزية المركز الفلسفية - من أجل عالم متعدد الثقافات، ترجمة: يمنى الخولي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠١٢، ج١، ص ١٠.

٥- عبد الكريم بزار: علم اجتماع بورديو، أطروحة دكتوراه، جامعة قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٦/٢٠٠٧، ص ٣٤.

٦- جاك موشلار وآن روبول: التداولية اليوم، علم جديد في التواصل، ترجمة: سيف الدين دغفوش ومحمد الشيباني، دار الطليعة، بيروت، ٢٠٠٣، ص٩١-٩٢.

٧- ألان تورين: نقد الحداثة، ترجمة: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص٢٥٣ .

٨- محمد مفتاح: مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية (اللغة - الموسيقى - الحركة)، ج٣، أنغام ورموز، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء/بيروت، ٢٠١٠، ص٦٢.

٩- نعمان عزيز: جدل الحداثة وما بعد الحداثة في نص سيمرغ لـ محمد ديب، منشورات تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ٢٠١١، ص٢٣.

١٠- محمد مفتاح: مفاهيم موسّعة، ص٦٣.

١١- المماثلة، التواتر، الأهمية، القيمة المهيمنة، الثبات، التطور، العدد،أفق الانتظار، التمثيل، التراكم، التكامل، المقارنة، المشابهة، التوصيف، التصنيف، التقسيم، المأسسة، التنظيم، التسنين، الاختلاف، التفاعل، التحول، التغير، الوساطة، الجمال، الهرمنة، المفاضلة، التأويل، الممانعة.

١٢- جميل حمداوي: دراسات في القصة القصيرة جدّا، ٢٠١٣، ص٢٤. www.aluka.net

١٣- جميل حمداوي: المرجع السابق، ص ٧.

١٤- عبد الرزاق بوكبة: هامش على هامش القصة، مرسلة إليّ من الكاتب.
١٥- علي الشدوي: مدخل إلى الآخر في الرواية (تمثيلات الآخر في الرواية العربية)، أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الرابع، دار الانتشار العربي، بيروت، ٢٠١١، ص ٣٩٠.
١٦- حاتم السالمي: الأقصوصة العربية ومطلب الخصوصية، مجموعة «بيت من لحم» لـ يوسف إدريس أنموذجا، تقديم: محمد الخبو، مطبعة النصر، القيروان، تونس، ٢٠٠٦، ص٢٢.
١٧- كينيث ياسودا: واحدة بعد أخرى، ترجمة: محمد الأسعد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة إبداعات عالمية، الكويت، العدد ٣١٦، فبراير ١٩٩٩، ص ٢١.
١٨- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، بيروت، ٢٠٠٣، ص٤٢٧
١٩- ماهر عبد المحسن حسن: جادامير .. مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ٢٠٠٩، ص ٢٣٢.
٢٠- محمد مفتاح: مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية، ص١٢٩.
٢١- نفسه، ص١٠١.
٢٢- العادل خضر: يحكى أن ... مقالات في التأويل القصصي، دار المعرفة للنشر، تونس، ٢٠٠٦، ص١٢٣.
٢٣- إدجار موران: مرجع سابق، ص ٧٧ - ٧٨.
٢٤- شيمة الشمري،: أقواس ونوافذ، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠١١م، صفحات: ٢٢-٣٣-٣٩-٤٣-٥٥.
٢٥- إدجار موران: مرجع سابق، ص ٦٥ - ٦٦.
٢٦- قصص مرسلة إلي من الكاتب وقد نشرت على مواقع الإنترنت وصفحة الفيس بوك الخاصة به.
٢٧- عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦، ص١٧ .
٢٨- جيل دولوز- فليكس غتاري: ما هي الفلسفة؟، ترجمة وتقديم: مطاع صفدي، مركز الإنماء العربي، بيروت، ١٩٩٧م، المقدمة ص ٢١.
٢٩- محمد شويكة: المفارقة القصصية، منشورات سعد الورزازي، المغرب، ٢٠٠٧، ص١٦٢.
٣٠- إدجار موران: مرجع سابق، ص٦١.
٣١- ماهر عبد المحسن حسن: مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية، ص ٣٠.
٣٢- حسن المودن: مغامرات الكتابة في القصة القصيرة المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة عكاظ الجديدة، الرباط، ٢٠١٣، ص٩٠.
٣٣- حسن المودن: المرجع السابق، ص ٥٢.
٣٤- قصص مرسلة إلي من الكاتب وتم نشرها في صفحته على الفيس بوك.
٣٥- جان بودريار: الفكر الجذري .. أطروحة موت الواقع، ترجمة: منير الحجوجي وأحمد القصوار، دار توبقال للنشر، المغرب، ٢٠٠٦، ص٥٣.
٣٦- العادل خضر: يحكى أن، ص٨٧
٣٧- علاوة كوسة: المقعد الحجري، منشورات فاصلة ، الجزائر، ٢٠١٥، ص٧.
٣٨- بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية، منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة، تونس، ٢٠٠٨، ص٤٠٩ .
٣٩- السعيد بوطاجين: أعوذ بالله، دار الأمل، الجزائر، ٢٠٠٦، ص ٨٥.
٤٠- سامية ادريس: الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية .. تمثيل الصحراء أنموذجًا، أطروحة دكتوراة، جامعة الجزائر، الجزائر، ٢٠١٤، ص ١٢٣.
٤١- جميل الحمداوي: مرجع سابق، ص ١٠١.

القصة القصيرة جدًا وإشكالية النوع الأدبي

خوسيه فلافيو جوماريز*

ترجمة: محمد سمير عبد السلام**

مقدمة الترجمة:

تقوم دراسة الباحث خوسيه فلافيو جوماريز للقصة القصيرة جدًا على توصيفها - وبخاصة الشكل المعاصر منها - بوصفها نوعًا أدبيًا مستقلاً، وجديدًا، ولكنه يتسم بالإبداع الذاتي من جهة، ونزعة التداخل بين الأنواع والمصادر الأدبية والفنية المتنوعة من جهة أخرى، ويسهب الباحث في تتبع الأشكال الأولى من «القصة القصيرة جدًا»، وعلاقتها بالتكثيف الشعري، والسرد الروائي الواقعي، وجماليات القصة القصيرة، وقصيدة النثر، وعلاقتها بالفانتازيا، وعوالم اللاوعي، وكذلك نزوعها ما بعد الحداثي، وتجاوزها للبنى التقليدية المركزية، ثم يقوم الباحث بتحليل فني، وجمالي لأربع قصص تمثل - من وجهة نظره - الروافد المتنوعة المؤثرة في هذا النوع، وعلاقتها الفنية بحجم النص، وما يحمله من جماليات جديدة تتعلق بكونه يعبر عن نغمة إيحائية، أو تنويعة فكرية واحدة.

وأرى أن قيمة هذه الدراسة التفصيلية تكمن في البحث عن رؤى واتجاهات مختلفة، وديناميكية تتعلق بنوع القصة القصيرة جدًا منذ نشوئه، وحتى تطوره في أشكال هجينة متجددة.

المترجم

نص الترجمة:

يتناول هذا البحث فن القصة القصيرة جدًا في علاقته بنظرية النوع الأدبي، ومعروف أن القصة القصيرة جدًا (تُعرف أيضًا بالقصة الومضة، والقصة الصادمة، والقصة المفاجئة، والقصة السريعة، والقصة المكثفة، والقصة متناهية الصغر/ القصة المايكرو) لم تظفر حتى الآن بما ينبغي من الدرس الأكاديمي. ولمّا كانت القصة القصيرة جدًا فنًا هجينًا؛ لأنه يجمع بين التكثيف الشعري ولغة السرد الروائي، فإن صلته تصبح وثيقة بفكرة تلاشي الحدود بين الأنواع الأدبية.

فمن جهة، حين نقول: إن هذا النص ينتمي إلى نوع أدبي بعينه، على أساس الزعم بأن له هُوية خاصة، معناه التواطؤ مع المزاعم التي تقول: إن هذا النص يتضمن حقائق لا تقبل المناقشة. ومن جهة أخرى، عندما نعمل ضد هذه الحقائق التي لا تقبل

* ناقد أكاديمي برازيلي.

** ناقد أكاديمي ومترجم مصري.

المناقشة، بتجاهلها وبناء «هُويات نوع» بديلة، معناه أننا نجلب إلى أنفسنا تهمًا بتقييد التأويل، وتهمًا أخرى بضيق الأفق في التصنيف. ومن ثم نقترح الإطار الحر لتحليل القصة القصيرة جدًا، وهو إطار يتكئ على الوظيفة الشعرية، والتكثيف الشعري.

تُظهر دراستنا لأربع أقاصيص مختلفة غاية الاختلاف، آثار تطبيق المعايير التي يطرحها النوع الأدبي لقياس شعرية هذا الضرب من الحكي الخيالي. وتأسيسًا على الملاحظات التي نخرج بها من هذه الدراسة، نؤكد على المفهوم النظري المسمى «الشعرية الذاتية»، (وهو التشييد المتواصل لغايات وأجزاء شكل النوع نفسه محل الدراسة)، ونؤكد أيضًا على الأهمية المحتملة لنظرية النوع ومحاولات القصة القصيرة جدًا.

(١)

تُعرف القصة القصيرة جدًا بأسماء متعددة؛ منها الصادمة، والمكثفة، والإسكتش، وقصيدة النثر، والومضة، والقصة الميكرو، والقصة التجريبية، والنص، والصورة، وغيرها، وهي تمثل نوعًا جديدًا تم تصنيفه كشكل مستقل مؤخرًا. ومن الدراسات التي عززت ذلك، ما نشره كلٌ من روبرت شابارد وجيمس توماس في كتابهما المعنون بـ: «القصة القصيرة جدًا الصادمة الجديدة .. أقاصيص من أمريكا وما حولها» (٢٠٠٧)، وكذلك في كتاب: «الأقصوصة الومضة المستقبلية .. ثمانون قصة قصيرة جدا من عام (٢٠٠٦)»، وقد تعاملا معها بوصفها نوعًا مستقلاً، بعد أن عَدّه النقاد في السنوات الأخيرة من القرن العشرين نوعًا فرعيًا من القصة القصيرة، وربما فرعًا على الفرع كما ذكر روبرت شابارد في مقدمة كتاب: «القصة القصيرة جدًا المُباغتة .. أقاصيص أمريكية» (١٩٨٦)، وهو الكتاب الذي قام على تحريره هو وزميله جيمس توماس. وفي التسعينيات من القرن الماضي، شهدت القصة القصيرة ضربًا من الإحياء الحقيقي في ظل تأثير لويس بورخيس وريموند كارفور. وقد نُشرت هذه النصوص - في البداية - في الصحف والدوريات، وبدت كـ «واسمات للنوع»، جمعت بين خصائص القصة القصيرة والكتابة الصحفية، ويمكن اعتبارها تجليات أدبية للتغيرات التي طرأت على تاريخ الذهنية (موس ٢٠٠٤ ص، ٨١).

يشرح جيت موس قائلاً: تسللت إلى المسرح ذات «جديدة» و«قلقة»، تصر على الوضع المتميز للفرد في بحثه عن درجة كافية من «الوجود ontology» تناسب القرن الجديد. ثم أصبحت تصورات هذه الذات، وعواطفها، ولاوعيها تعمل، ولابد، بمنزلة الأدوات الرئيسة للاستقراء العقلي والإبداعي. ومن ثم أصبح مركز الجاذبية – موضع التوجه المركزي – ينتمي الآن إلى المراقِب، ولا ينتمي إلى العالم في احتذائه لمقولة نيتشه: «إن الحياة لم تعد يعيشها الناس إلا فرادى» (ص ٨١، ٨٢).

إنني أُدركُ أن هناك بحثًا عن «أنطولوجيا جديدة وكافية للقرنِ الجديد»، وأفهمه بوصفه سببًا لظهور هذا النوع الأدبي، وجزءًا من تكوينه أيضًا. أضف إلى ذلك أنني أوافق على أن اللاوعي وحده لا يلعب دورًا مهمًا، بوصفه أداةً تُستخدم في عملية استكشاف القصة القصيرة جدًا وإبداعها، ولكن يلعب اللاوعي أيضًا هذا الدور. فيؤكد تشارلز إي. ماي على أهمية اللاوعي في «القصة القصيرة»، وهي النوع الأدبي الذي نشأت عنه القصة القصيرة جدًا، يقول: «... مجال البحث في القصة القصيرة هو عالم اللاوعي الأولي المنكب على الذات، ومكونات تحليلها المادية ليست هي الأحوال والأخلاق، ولكنها الأحلام» (ص ١٣٣). واللاوعي حالة متجاوزة للعقل، وفضاء نفسي تنشأ فيه مكونات هذا النوع الأدبي الجديد، تركيبًا وإبداعًا، ومن ثمّ يصبح عالم هذا النوع الأدبي الجديد فضاءً

لإنتاج الذات، أو إبداع الذات، أو البناء الذاتي للشعرية. وتنشأ الوحدة في القصة القصيرة جدًا بوصفها نوعًا أدبيًا حرًا، يستخدمَ في إنتاجها المعقد العناصر نفسها التي استُخدِمت في إبداعها، وأعنى بها أسلوب الكتابة الصحفية، والشعر، والرواية، والقصة القصيرة، نزعة تهجينية متجاوزة للمركز، والمعمار الزمني المتنوع، وتقنية القص واللصق المستدعاة من التوجه ما بعد الحداثي؛ فهي لا تمثل فضاءً ذا جانب أحادي، ولكنها تجمع بين ميزات، وآثار من مصادر متنوعة، ومختلفة.

وفيما يتصل بجذور هذا النوع الأدبي الجديد، وجذور الحكي القصصي، يجادل ماي بأنها تختلف عن جذور الرواية؛ فالرواية تصف عالم واقع الحياة اليومية، في حين لا ينشأ الحكي القصصي من مواجهة الفرد لعالم الحياة اليومية، وإنما ينشأ من مواجهة المرء للمقدس؛ «حيث يتكشف العالم الحقيقي في تمامه»، أو من مواجهة المرء مع العبثي؛ «حيث يتكشف الواقع في تمام خوائه» (ص ١٣٣). وهنا نصبح أمام مفهوم «الواقع الحقيقي true reality»، هل هو ما يمكن أن نراه في الواقع، أم هي العوالم الأخرى الواقعة فيما وراء الطبيعة المناوئة للتقليدي؟ فكثيرٌ من المتدينين يؤمنون بأن العالم الحقيقي هو العالم الآتي. هذا الضرب من التفكير الأسطوري هو الذي كان مهيمنًا في القرن التاسع عشر، وهو القرن الذي نشأت فيه القصة القصيرة، وكان هذا الضرب من التفكير هو الذي يصف به الشكليون الروس الوظيفة الجوهرية للقصة القصيرة: «طبيعة الفكر الأسطوري في إطار المقدس». سعي الرومانسيون إلى استعادة هذا الضرب من التفكير بطريقة علمانية، وتطوير منهج نقدي يجمع هذه الطريقة في التفكير بالطبيعة الجوهرية للفن نفسه، كل ذلك يعيننا على فهم، لماذا أطلقوا على القصة القصيرة أنها من أكثر طرق التوصيل بدائية، وأكثرها نسبة إلى الفن أيضًا؟

القصة القصيرة - إذن - قوية الوشائج بتجربة المقدس والتأويل الخيالي، فليس مصادفة أن تستمد القصة القصيرة التي نعرفها اليوم قوتها الدافعة المهمة - بوصفها فنًا - من جهود الرومانسيين في العقود الأولى من القرن التاسع عشر، في سعيهم إلى استعادة - من خلال الفن - ما كان قد ضاع في الموروث الثقافي ... هذه العلمنة لطرائق التفكير الروحية المتوارثة ما هي إلا محاولة من جانب الرومانسيين لاستعادة ما أطلق عليه أغلب علماء الأنثروبولوجيا «الأصل المقدس للحكي» (ماي ١٩٩٤ ص ١٣٨- ١٤٠).

يناقش ماي أصل الحكي، ومن ثم يناقش أصل القصة القصيرة، والقص القصير عمومًا. ومن الطبيعي أن تكون الأسباب التي كرست لوجود القصة القصيرة جدًا مختلفة، على أننا لا يسعنا أن ننكر أن القصة القصيرة لا تزال من أهم المصادر التي يستمد منها هذا النوع الجديد حياته واستمراره.

تأسيسًا على ذلك أطرحُ تحليلاً نقديًا للأقصوصة قريب الصلة بالوظيفة الشعرية، والإيجاز السردي، ما يفضي بي إلى مفهومات ووظائف وممارسات تفتقر إلى الثبات؛ لأن القصة القصيرة جدًا نوع هجين يمزج التكثيف الشعري باللغة السردية القصصية التي تتميز بها الرواية، ولغة القصة القصيرة وأسلوب الكتابة الصحفية. وهذا الطرح يقودني إلى ضرورة مواجهة قضية يتجنبها الباحثون بدلاً من أن يناقشوها؛ لأنها تنكر مشروعية القصة القصيرة جدًا. وتتلخص هذه القضية في التساؤلات التالية: هل استطاعت قواعد التصنيف الوصول إلى تصنيف حقيقي للأنواع الأدبية؟ وهل استطاع هذا التصنيف الحقيقي تذويب الحدود بين هذه الأنواع؟ وما مدى فائدة هذه القواعد التصنيفية؟

أريد هنا أن أُثبت أن هذه الحدود التصنيفية لا تكفي لرد الأنواع الأدبية إلى حدود تقف عندها، وخصوصًا تلك الأنواع الهجينة كالقصة القصيرة

جدًا، التي تعمل في إطار «الشعرية الذاتية autopoiesis». أعني بـ «الحدود التصنيفية» تلك الأعراف والتقسيمات التي اصطنعها الدارسون من أجل رسم حدود الأنواع الأدبية مما له صلة بتعريفها ووضع حدودها، ومما له صلة بتحديد الاختلافات بينها. أضف إلى ذلك أنني أقوم بدراسة حالة لأربع أقاصيص تختلف كل واحدة منها تمام الاختلاف. وسأقوم أيضًا بعمل مسح حول الأهداف التي من أجلها نشأت القصة القصيرة جدًا، وذلك مما يدعم حُجَّتي، من خلال إيجاد الحل للعلاقات الجدلية بين التصنيف التقليدي للأنواع الأدبية وإبداع الأنواع الهجينة في الوقت نفسه. وأخيرًا أريد أن أقوم بمسح يعينني على تحديد مفهوم «الشعرية الذاتية autopoiesis» في مجال الأدب، حسب واقع مفاده أنني أتعامل هنا مع تجارب. أضف إلى ذلك أنه فيما يتصل بعدم وجود شكل محدد ومنضبط للقصة القصيرة جدًا المعاصرة، يسمح بوجود تصنيف تقليدي لهذا النوع الأدبي، فإن أبعاد هُوية النوع التي يتكئ عليها التصنيف، يمكن تفسيرها بوصفها دعوة مفتوحة أمام التحليل والتقييم (طرق يمكن اصطناعها لتصنيفات جديدة)، كما حاول بعضهم، أو ربما لإعادة التأكيد على أن النوع نوعٌ هجين، ومحمل باحتمالات «الشعرية الذاتية»، وليس كلي الشعرية مما نعرفه في الأنواع الأدبية القديمة.

(٢)

خرجت القصة القصيرة - إذن - من رحم الرواية كما يقول بعض المُنَظِّرين، وقد كان براندر ماثيو أول من قام بتوصيف للقصة القصيرة بوصفها نوعًا مستقلاً سنة (١٩٠١)، وكان أول من أطلق عليها هذا الاسم، على الرغم من أنها كانت قد تنامت، وتطورت في أمريكا طوال القرن التاسع عشر حتى أصبحت فنا عظيمًا وقوميًا (شابارد وتوماس ١٩٨٦، ص xii)؛ أما ب. م. إيجكسنبام فيدعم ملاحظتنا حول التشابه بين بدايات انتشار «القصة القصيرة» و«القصة القصيرة جدا»، وقد أوضح في دراسته «أو. هنري، ونظرية القصة القصيرة»، «أن فن القصة القصيرة قد انتشر بقوة في أمريكا، وحتى منتصف القرن التاسع عشر كان الأدب الأمريكي متحدًا بنظيره الإنجليزي في وعي القراء والكتاب، ولكن كأدب محلي». (ص ٨٢، ٨٣). وقد نشر الروائيون الأمريكيون رواياتهم في الدوريات الأمريكية في عقدي الثلاثينيات والأربعينيات، ورافق ذلك تولي تلك الدوريات نشر القصص القصيرة، وقد كان ذلك بشكل مناظر، ولا يدل على النشوء أو البدايات، وباختصار كانت الدوريات مصدرًا لنشر القصص القصيرة، والقصص القصيرة جدًا، وتقديمها إلى العالم.

أسهب براندر ماثيو في مقاله: «فلسفة القصة القصيرة» في تناول اختلافات «القصة القصيرة short-story» (ونلاحظ أنه يصر على الشرطة الفاصلة) عن الرواية، وقد أصر «على أن القصة القصيرة أكثر من مجرد حكاية مكثفة» (ص ٧٣)، وكشف عن السمات التفصيلية التي تملكها الرواية ولا تملكها القصة القصيرة: «القصة القصيرة تتناول شخصية واحدة، وحدثًا واحدًا، وعاطفة واحدة، أو عواطف متصلة بموقف سردي واحد ...، وتتميز بوحدة التأثير، في حين تتسم الرواية بتعددية الحلقات؛ ومن ثم التأثير، فالرواية لا تملك ذلك التأثير الكلي للموقف الذي يميز القصة القصيرة مثلما أشار بـو، وأطلق عليه وحدة الانطباع». وقد أكد بـو مفهوم «وحدة الاهتمام» في القصة القصيرة، وأثره في مقال له بعنوان: «بـو والقصة القصيرة»، في قولـه: «إن الرواية التقليدية تثير الاعتراض لطولها؛ إذ إنه لا يمكن قراءتها في جلسة واحدة، وتحرم متلقيها من التأثير الهائل الذي يمكن أن يحدثه الانطباع الكلي الذي يتوفر في القصص القصيرة» (ص٦١).

ويمكن فهم مدلول «العاطفة الواحدة»، أو «الموقف الواحد» طبقًا لمنظور ماثيو، انطلاقًا من مقولة بــو من أنه يمكن الانتهاء من قراءة القصة القصيرة في جلسة واحدة، وهكذا يكون التأثير فريدًا وكليًا. أما إيجكسنبام فيزعم أن كلية التأثير في القصة القصيرة قد أثَّرت في فن الرواية نفسه، واستشهد برواية «الشارة القرمزية» لـ ناثيال هوثورن؛ فعدد شخصيات العمل ثلاثة، وكلٌّ منهم مقيد إزاء الآخر بسر ينكشف في الفصل الأخير «لحظة الكشف revelation»، ولا يحتوي العمل على حبكات أخرى ثانوية، ولا استطرادات لا داعي لها، ولا أحداث أخرى كثيرة، هنا الوحدات كاملة: الزمان، والمكان، والحدث (ص ٨٧).

وأرى أنه لم تكن الرواية فقط هي المؤثرة في القصة القصيرة، وإنما أثرت القصة القصيرة أيضا في جماليات الرواية. ويعتقد ماثيو أن تصور الحدود الصارمة بين الأنواع الأدبية عديم الفائدة، ويؤكد أن أغلب الأنواع تقع في حالة من الامتزاج، أو التداخل. إن كلًّا من فن القصة القصيرة، و«الإسكتش» من جهة، والرواية، والقصة العاطفية (الرومانس) من جهة أخرى - أنواعٌ متداخلة، ولا يمكن أن نضع حدودًا صارمة بينها، فإذا فهمنا مبدأ التطور والارتقاء في الفن الأدبي كما نفهمه في الطبيعة تظهر أمامنا عبثية التصنيف الحاد الذي يقسم الأنواع إلى أنواع محددة لا تقبل التداخل (ص ٧٧).

وليس ماثيو وحده الذي يرى هذا الرأي؛ فهناك كثيرٌ ممن يرى أن هُوية النوع التي نستمدها من القواعد التصنيفية لا ينبغي أن تكون ثابتة لا تتغير؛ فليس من الممكن أن تتجمد هُوية النوع إلى الأبد. على النقيض من ذلك: يجب أن تتوافر فيها المرونة، فالقواعد الصارمة لا يمكن أن تنطبق على الفن، وفن الأدب ونظرية النوع على وجه الخصوص. فمن الصعب جدًا أن نضع حدودًا صارمة لهذه الفنون. وقد حاول المؤلفون - على سبيل المثال - تبيان الاختلاف بين الرواية والقصة القصيرة بعدد الكلمات، ويرى إي. إم. فورستر أن عدد الخمسين ألف كلمة هو الفرق الجوهري بينهما، في حين يذكر ألن هـ. باسكو أعمالاً يَعُدّها النقاد روايات وهي أقصر من ذلك، مثل روايتي: «الفاجر» لـ أندريه جيد، و«الغريب» لـ ألبير كامو (ص ١٢٣). ويشرح و. س. بِــن في مقال لـه بعنوان: «الحكاية بوصفها نوعًا في القص القصير»: «لا يعني هذا أن كاتب القصة القصيرة لا يستطيع أن يجمع بين عناصر مختلفة من أنواع أدبية مختلفة، وإنما نقصد أن نظرية النوع يجب أن تتطور، أو تنمو، أو تتغير تغييرًا كاملاً مع تطور الأنواع الجديدة» (ص ٥٤).

(٣)

يمكنني العودة إلى الماضي، لأتتبع المفاهيم والأشكال التي سبقت هذا النوع الجديد، فاسم القصة القصيرة جدًا قد يكون جديدًا، ولكن الشكل قديم قدم الحكايات الرمزية والخرافات، يصف إيجكسنبام الفرق بين القصة والرواية بقوله: «نشأت الرواية من التاريخ والأسفار، أما القصة فقد نشأت من الفولكلور والحكايات الطريفة، ويكمن الفارق الجوهري بينهما في الحجم، وكذلك التأثير الذي تحدثه نهاية القصة، أو الانطباع الكلي الذي لا نجده في فن الرواية» (ص ٨١).

وعلى الرغم من أننا نعرف أن جذور القصة القصيرة تتداخل مع جذور الرواية، فإن بعضهم يزعم أن القصة القصيرة، ومنها القصة القصيرة جدًا، لم تكن إلا تعديلاً على الواقع والرواية. تسمح الواقعية الشكلية - وهي أساس ظهور الرواية - بالمحاكاة المباشرة لخبرة الفرد بالذات الواقعة في سياق الزمان والمكان (وات ١٩٨٤، ص ٢٧). يحدث هذا في الرواية، ولا يحدث دائمًا في الأشكال الأدبية الأخرى، وقد حدث بشكل كبير

في القصة القصيرة. ليس هذا فحسب، وإنما جدث في صدق الشخصيات، (بما فيها الأسماء العادية والحقيقية في زمن كتابة القصة) وتطور شخصياتها مع الزمن، والأوصاف اليومية لهموم الحياة (وات ١٩٨٤، ٢٧).

يجب إذن التعامل مع الشخصية بوصفها شخصًا بعينه، وليس بوصفها نمطًا من الأنماط. وأستطيع أن أضيف إلى ذلك أن الأسلوب النثري يجب أن يترك انطباعًا حقيقيًّا إلى أبعد حد، والإنسان يجب أن يُوصف وصفًا لا يخل بواقعه الجسدي الفعلي، والقصة تبدو قطعة من الحياة الحقيقية. على النقيض من ذلك، لم تكن الحكايات القديمة وقصص الخرافات تبدو حقيقية على هذا النحو، ولم تكن الأسماء عادية وشائعة وشبيهة بأسماء الزمن، فقد نُقِل كل ذلك الأسلوب النثري من خلال الرواية والقصة القصيرة.

وأسوق - للتوضيح - من حكايات إيسوب: حكاية «النملة والجندب». ففي القصة نجد الحيوانات تجسد شخصيات بشرية كسولة، وهذه الشخصيات البشرية لن تنجح في حياتها، ولا ينجح في الحياة إلا الجادون الذين يُرمز إليهم بشخصيات من الحيوان، هؤلاء هم الذين سيزدهرون في المستقبل. ونحن نقرأ أن كُتّاب القصة القصيرة هذه الأيام، وكذلك كُتّاب الرواية، يكتبون حكاياتهم محملة بأفكار مستمدة من حقائق مباشرة في وعيهم العقلي، فالشخصيات لم تعد حيوانات، ولم تعد أنماطًا، إلا في أدب الأطفال، أو ذلك النوع الأدبي الذي يسمونه حكايات الرعب. على أن الباحث يستطيع أن يرصد اختلافات عميقة بين الرواية والقصة القصيرة، وعلى الرغم من ذلك فإنهما من أكثر الأنواع الأدبية التي يتداخل كُلٌ منهما في الآخر. فاللغة السردية الخيالية في الرواية تذوب في القصة القصيرة وفي الكتابة الصحفية ما يثمر نوعًا هجينًا هو القصة القصيرة جدًا.

لم تنشأ القصة القصيرة جدًا من جماليات السرد القصصي وحدها، وإنما تأثرت جزئيًّا بالشعر الحديث؛ فقد أشارت جويس كارول أوتس في كلمتها الختامية لكتابها المعنون بـ: «القصة الصادمة .. قصص قصيرة جدًا من أمريكا»، «أن الشكل الإيقاعي للقصة القصيرة جدًا أكثر صلة - في الأغلب - بإيقاع الشعر منه بالنثر التقليدي المنفتح على تجسيد الخبرة، وإثارة العاطفة، فأفضل ما يتاح لتجسيد الخبرة الفضاءات الصغيرة المحكمة» (شابارد وتوماس ١٩٨٦، ص ٢٤٧).

وتدعم أوتس حجتها باقتباس من قصة «جنيات البحر» التي كتبها كافكا:

هذه هي أصوات الليل الساحرة، أصوات جنيَّات البحر، يغنين أيضًا بطريقتهن المغوية. وسنظلمها إذا قلنا إنهن يقصدن إلى الغواية، فهن يعرفن أنهن صاحبات مخالب وأرحام عقيمة، إنهن يَنُحْنَ بأصواتهن العالية، ولا يملكن إلا أن تصدر أصواتهن جميلة في ظاهرها (كافكا، مقتبس في شابارد وتوماس ١٩٨٦ ص ٢٤٦)، وكذلك قصيدة إِملي دكنسون التي تتألف من بيتين:

تتدافع السحب في السماء

كالسفن تمخر عباب البحر ولا تصدأ.

(إِملِي دكنسون، ١٩٨٦، .مقتبس في شابارد وتوماس ١٩٨٦، ص ٢٤٦).

أضف إلى ذلك أن أوتس تقول: إن القصص القصيرة جدًا تذكرنا بتعريف روبرت فروست للقصيدة بوصفها: «بنية من الكلمات التي تستهلك نفسها بمجرد الكشف، كالثلج الذي يذوب على موقد» (شابارد وتوماس ١٩٨٦، ص ٢٤٦).

ومن ثم فطبقًا لمنظور أوتس تتشابه القصة القصيرة جدًا مع القصيدة، أكثر من النثر التقليدي، ليس فقط في التكثيف، والعناية البالغة بالتفاصيل، فقد أكدت أوتس وجهة نظر فروست من أن هذا النوع الجديد يذوب ذاتيًا في انبساطه كالثلج على

الموقد، فالقصة القصيرة جدًا - إذن - تجمع بين الكثافة، والقوة. ولم تكن أوتس وحدها صاحبة هذا الرأي، فقد أكد بالي أن القصة القصيرة أقرب إلى القصيدة منها إلى الرواية ...، وحين تكون قصيرة جدًا من صفحة إلى صفحتين ونصف كقصيدة، فالناس الذين يقرأون ببطء لا يقومون بتجاهل جزء من نص بهذا الحجم. (١٩٨٦، ص ٢٥٣)؛ تتطلب القصص القصيرة جدًا - إذن - نوعًا مختلفًا، واستثنائيًا من القراءة إذا قورنت بالأنواع الأخرى كالقصة والرواية. (موس ٢٠٠٤، ص ٨٢)، وقد أسهمت تلك الأنواع أيضًا في نشوء القصة القصيرة جدًا كما أسلفت.

أما الكاتب الثالث الذي ربط بين القصة، والشعر فهو تشارلز جونسون، والذي استشهد بما يدل على تشابه القصة القصيرة جدًا مع الشعر في التكثيف، والاقتصاد في اللغة. (شيبرد، وتوماس ١٩٨٦، ص ٢٣٣).

وفي الاتجاه المضاد ذكر جوردون ويفر أن القصة سواء أكانت قصيرة أم طويلة ترتكز على اللغة السردية التي لا يقوم عليها الشعر. (شابارد، وتوماس ١٩٨٦، ص ٢٢٨)، فهو يقرُّ بأن القصة القصيرة جدًا أقرب إلى القصة والرواية منها إلى الشعر، وقد صرح أن قصيدة النثر تُعَد نوعًا هجينًا؛ وهو ما يعد تعارضًا في بنية الاصطلاحات (١٩٨٦ ص ٢٢٩). أما إدجار آلان بــو فقد أقرَّ - قبل ١٨٤٢، وقبل براندر ماثيو بستين عامًا - بالاختلاف بين القصة والشعر، فالقصيدة تنحو منحى الجمال، والحكاية تقوم على الحقائق (ص ٦٢). وقد أكد روبرت كيلي أن هذا النوع الجديد يتميز بالبساطة والخصوبة، ويمكن للروائيين والشعراء أن يقدموا عملاً مؤثرًا بدرجة متساوية، وأن يدخروا مؤلفاتهم واتجاهاتهم المستقلة في الوقت نفسه (شابارد وتوماس ١٩٨٦، ص ٢٣٩).

وأرى أن القصة القصيرة جدًا المعاصرة تجمع بين كونها نغمة موحية، وتشابهها مع بلاغة القصيدة النثرية الحديثة، والتي تُعَدُّ نوعًا هجينًا أيضًا، وأعني بالبلاغة ما أطلق عليه روبرت كيللي المدى الإيقاعي المتناغم، أو «الارتكاز على التجربة النصية»، وهو ما يمثل توصيفًا لشكل جديد. (شيبرشابارد وتوماس ١٩٨٦، ص ٢٤٠)، ويمكن فهم تلك البلاغة أيضًا انطلاقًا مما يُطلق عليه جيت موس: «الشكل الانطباعي» (ص ٨١)، حيث يقارن الكتّاب دائمًا بين المطبوعات التي توافق الحدث والتجربة المروية أو المختزنة في النص.

أعني بالأسلوب الجديد ما يعارض الشكل التقليدي من الكتابة، حيث يؤكد روبرت فوكس «أن القصص القصيرة جدًا يمكنها أن تصير مثل النغمات الموحية، مثل القصائد ... وأرى أن هذا يتمثل في بنية العمل ككل ...، وأعلم كذلك وجود اختلاف بين القصيدة، و«القصة القصيرة جدًا؛ إذ أقوم باختيار الشكل بترو، وبشكل آلي أيضًا» (شابارد وتوماس ١٩٨٦، ص ٢٥٢).

يتجاوز كُتّاب القصة القصيرة جدًا المعاصرون الشكل التقليدي، وتتداخل كتاباتهم مع قصيدة النثر في الغموض والإبهام، مثلما يصرح روبرت فوكس (شابارد وتوماس ١٩٨٦، ص ٢٥٢)، فهم لا يهتمون بالبنى الواضحة المحددة للشخصيات والحبكة والصراع والعقدة والحل، واستعير هنا كلمات لـ جاسون سانفورد في مقال له نشر عام (٢٠٠٤) بعنوان: «من ينحاز للقصة القصيرة جدًا؟»؛ إذ إن الكتاب المعاصرين لا يستخدمون الأدوات المستعملة في القصة التقليدية، إلا لانحيازهم للقصة القصيرة جدًا.

(٤)

إن القيود التي تقر حدود هذا النوع الأدبي الجديد تبدو غامضة، ويُعد هذا الغموض خصيصة من خصائص ما بعد الحداثة، تتمثل في «الاهتمام بإخفاء الحدود بين الشعر والنثر، بحيث يصعب

التمييز بينهما كما كان في السابق»، كما تقول سارة بروليت (٢٠٠٧) في بحثها في الأدب المعاصر. وليس من شك في أن القصة القصيرة جدًا نوع أدبي ينتمي إلى تيار ما بعد الحداثة بامتياز، فهو نوع هجين يجمع بين خصائص القصة القصيرة والكتابة الصحفية، نص هجين يجمع بين ملامح أكثر من نوع أدبي، بعبارة أخرى: تمزج القصة القصيرة جدًا ملامح من أنواع أدبية متعددة. فهي «فن الاقتطاف bricolage» وهو فن أدبي يتكئ على الأخذ من مصادر متغايرة، و«الباستيش» وهو «قطعة أدبية تتكون بصورة أساسية من موضوعات وفنيات مأخوذة من مصدر واحد أو أكثر». مرة أخرى، هذه خصائص مأخوذة من ما بعد الحداثة حسبما تذهب سارة بروليت (٢٠٠٧) في بحثها الذي أشرنا إليه، فهي تقول: إن ما بعد الحداثة موجة تحتفل بالاقتطاف «bricolage»، و«الباستيش pastiche» بوصفهما ضربًا من اللعب. وأخيرًا نستطيع أن نقول: إن القصة القصيرة جدًا لا تهتم بالشكل قدر اهتمامها بالرسالة التي ينبغي أن يتذكرها القارئ.

الإطار في القصة القصيرة جدًا - إذن - لا يخضع لتوصيف محدد صارم؛ لأن القصة القصيرة جدًا تتسم بالإيجاز وتجاوز الأحادية والإنتاجية الذاتية، ومدلول تلك الإنتاجية معاصر، ولكن الفكرة قديمة، فقد وجدت عند شكسبير وجوته، وقد قال شكسبير: «الفن لا يقوم بتعديل الطبيعة، ولكن الفن بحد ذاته طبيعة»، ويؤكد ذلك جوته في قوله: «العمل الفني يشبه تكوينات الطبيعة، مثل الجبل مثلاً»، وإذا كان العمل الفني عمل طبيعي، فهو يتسم بذلك النوع من الإبداع الذاتي. تذكر هورتنس كالشر، وهي كاتبة أمريكية تكتب القصة القصيرة جدًا، شيئًا عن شكل القصة القصيرة جدًا، تقول: «لا أؤيد الأحكام التي تقيد هذ الفن أو ذاك، فكل ما تفعله هذه الأحكام أنها تقيد النوع الأدبي، وسوف يأتي آجلاً أو عاجلاً من يتحدى هذه الأحكام، أو يتجاوز ما كان يُتصور استحالة تجاوزه» (شابارد وتوماس ١٩٨٦ ص، ٢٥٠). ونستطيع أن نقول: إن جزمها هذا مردود عليه؛ لأن كثيراً من الأشكال الأدبية الأخرى لها قيودها، مثل الشعر الموزون: كالسونيتات والقصائد الغنائية، وهو شعر لا يزال يُكتب إلى اليوم.

والآن، ماذا عن الأسماء الكثيرة جدًا التي اتخذها هذا النوع الأدبي الجديد؟ هناك أسماء كثيرة لهذا الفن كما ذكرت سابقًا، وهناك بعض المحاولات المتأخرة جدًا تسعى إلى تقسيم هذا الفن. ومادمتُ أذكر مبادئ التصنيف فلا أستطيع أن أتجاهل محاولة شابارد وتوماس في تصنيف القصة القصيرة جدًا، فقد تحدثا عن اختلاف قررا فرضه على النوع: تبدو القصص ذات الصفحة أو الصفحتين مختلفة، ليس ذلك فيما يخص الحجم وحده، ولكن في طبيعة النص؛ فهي قصص تستحضر لحظة واحدة، أو فكرة واحدة، أما القصة المكونة من خمس صفحات تبدو قريبة من القصة القصيرة التقليدية؛ وتبعًا لحكمة النبي سليمان في التقسيم، يمكننا تقسيم ذلك المولود «القصة الصادمة» إلى مولودين جديدين: الأطول منهما هو القصة الصادمة، والأقصر هو القصة الومضة، كما سماها جيمس توماس (٢٠٠٧، ص ١٥). وتأكيدًا على ذلك قرر بعض الكتّاب أن تتراوح القصة الصادمة بين صفحة وخمس صفحات، أو بين ألف كلمة وألفين، وأن الحد الأدنى لمساحة القصة الومضة هو ثلث صفحة، والحد الأقصى هو سبعمائة وخمسون كلمة، كذلك كانت قصة هيمنجواي المعروفة، والمعنونة بـ «قصة قصيرة جدًا».

بالإضافة إلى ذلك فإنه من المهم أن نذكر هنا محاولة دنماركية لتصنيف النوع الجديد الموجود في الكلمة الختامية لمجموعة مختارة من القصص القصيرة، في حين يتم تقديم القصص القصيرة جدًا كمجال عام كما يؤكد على ذلك المحققون (موس ٢٠٠٤، ص ٨٣) بقولهم: «إن أهم خصائص القصة

النثرية القصيرة أنها تتميز بملامحها الأسلوبية وطرائقها اللُغوية عن كثير من الأنواع الأدبية الأخرى، دون التمسك بنسبة مائة في المائة بعرف واحد من أعراف الكتابة القصصية» (بركسولد وجورزنجن، مقتبس من موس ٢٠٠٤، ص ٨٣).

ويمكننا قراءة الحقل التصنيفي للقصة طبقًا لعلاقتها بالفئات الحكائية الأخرى طبقًا لـ موس، كالآت:

حكـايـة

حكاية الجن/ خرافة	نوڤيللا / قصة قصيرة
حكاية مجازية	قصيدة نثرية
مقطوعة حوارية	قصيدة غنائية
مقال	إسكيتش
تقرير	مذكرة شخصية

مـسـتـنـد

(موس، ٢٠٠٤، ص ٨٣).

(٥)

ثمة وقت يمكن نعته ببدايات تشكل القصة القصيرة جدًا من رحم القصة القصيرة، حينما بدأ الكتّاب كتابة قصص أقصر من المعتاد، دون أن يطلقوا عليها قصصًا قصيرة جدًا. ومن المهم أن نعرف أنهم امتثلوا للشرط المعروف لكتابة هذا النوع الأدبي المعاصر، وهو عدد الصفحات والمفردات. فهناك بناء متطور للشخصية، وصراع، وعقدة، وحل، وهو ما يختلف عن الشكل المعاصر للقصة القصيرة جدًا. ومن هذه المحاولات الأولى قصة «ديدان الأشجار» لـ تينيس ويليامز، و«القبر المفقود» لـ برنارد مالامود، و«قصة قصيرة جدًا» لـ هيمنجواي. وقد كانت هذه المحاولات أقرب لفنيات القصة القصيرة، وكانت طويلة نسبيًا عن الشكل الحالي، وكانت القصة الأقصر حجمًا لـ هيمنجواي؛ إذ كان عدد كلماتها نحو سبعمائة وخمسين كلمة؛ أي أقل من صفحتين! ولا يمكن تسميتها بالقصة الومضة التي ترتكز على لحظة موحية واحدة، أو فكرة واحدة.

وسأقدم فيما يلي من البحث دراسة لأربع قصص قصيرة جدًا معاصرة، هي قصة «رداء فرو الثعلب الأحمر» لـ تيولينِدا جيرسو، وقصة «دكتور الخمر» لـ فريدريك أدولف بولا، و«موعدي مع المرأة البدائية» لـ ديفيد جيليف، و«آليات شعبية» لـ رايموند كارفور.

أولا: رداء فرو الثعلب.

تدور حبكة قصة «رداء فرو الثعلب الأحمر» لـ تيولندا جيرسو حول موظفة متواضعة ببنك، تتجول في المدينة بعد وقت العمل الرسمي، ثم تجد نفسها أمام رداء الفرو الأحمر بنافذة أحد محلات بيع الملابس، وكان المحل مغلقًا، ولكنها أتت في اليوم التالي، في موعد الغداء، ووجدت الرداء مناسبًا جدًا، وبدت فيه أكثر جمالاً. وتصمم شخصيتنا الرئيسة على اقتناء المعطف، وعلى الرغم من أن تكلفته تمثل خمسة أضعاف ما تتقاضاه (ص ٣٥)، فإنها تقرر الدفع، والتضحية بمتع العطلات، والقرض الذي تدخره للسيارة، وكذلك التقشف فيما يخص الطعام، والتدفئة، ومع ذلك فهي لا تستطيع دفع التكلفة كاملة الآن، ولكن بعد ثلاثة رواتب قادمة، وفي أثناء ذلك ظلت تتردد على المحل، وتفكر في الرداء، وقد قادها ذلك التفكير إلى إحساس فريد ومختلف؛ إذ انتابها شعور يشبه الحيوان في رهافة الشم والاستماع، وشهوة تذوق اللحم النيئ، وعقب اقتنائها لرداء الفرو انطلقت بالسيارة تجاه غابة قريبة، وأخذت تثب على أربع على الأرض، وترقص بذيلها، وتهز جسدها، وتستنشق الهواء بمتعة، ثم أخذت تتجول، وتنقب في عمق الغابة الواسعة.

• التحليل:

تنتمي القصة النثرية السابقة إلى فن القصة القصيرة جدًا بشكله المعاصر من حيث الحجم، فهي تقع في حوالي خمس صفحات، وكذلك من حيث التجديد

في الشكل، فلا توجد تفاصيل تمهيدية كثيرة، ويرتكز النص على البناء المحكم للشخصية الرئيسة، وهي تشبه القصة في البناء التقليدي، ولكنني أرى أنها لم تتوسع في هذا؛ لأنها اندفعت باتجاه التكثيف فيما يخص الشخصية، وتجاوز الاستطراد، وكما يرى تشارلز إي. ماي «أن تركيز جميع القوى في نقطة واحدة يُعد ميزة في التفكير الأسطوري، والصياغة الجمالية الأسطورية» (ص ١٣٩).

ثانيًا: موعدي مع المرأة البدائية.

تدور قصة «موعدي مع المرأة البدائية» لـ ديفيد جيليف حول «جيلينا» المرأة البدائية التي تعيش بكهف في الأدغال، و«روبرت»، وهو إنسان عقلاني متحضر يعيش في المدينة، وتدور القصة في الأزمنة الحديثة. يلجأ «روبرت» إلى وكالة ترانس وورلد لترتيب المواعيد، كي يُرتب لـه موعدٌ مع «جيلينا»، وكان قد مل النساء المتمدنات، يتبع ذلك سلسلة من الانتقادات لمجتمعنا الحديث، فالمرأة النياندرتال (البدائية) تتمتع بإحساس بالزمن أقرب إلى الطبيعة من نسائنا المتمدنات اللائي يرتدين ساعات «الرولكس» الفخمة، ويحملن «الموبايلات» الحديثة (ص ١٠٩): «لقد سئمت من النساء المتمدنات، وألاعيبهن الكلامية التي لا تنتهي» (ص ١١٠). «إلهي كرهت كل التفسيرات الأولية التي تفسر سعادتي إزاء جيلينا» (ص ١١٠). وقد صار الموعد مبهجًا ومدهشًا بداخله على الرغم من الاختلافات الحتمية. وقد كان «روبرت» هو البطل، والسارد معًا، وكان ينوي إحداث حالة توافقية على الرغم من الاختلاف.

• **التحليل:**

تعد هذه القصة ومضة؛ بسبب حجمها الذي يقع في صفحتين تقريبًا، وبسبب استحضارها للحظة واحدة، وتنويعة فكرية واحدة، وتجاوزها للشكل التقليدي للقصة القصيرة، ووجود نغمة موحية بالنص، كما أن أسلوب كتابتها يتجاوز الحكي التقليدي، وهو ما نجده في كثير من نصوص القصة الومضة، فالنص هنا يشبه النادرة، التي أدخلها ستيفن مينوت في تصنيف القصة القصيرة جدًا، حسبما جاء في الكلمات الختامية لكتاب شابارد وتوماس (١٩٨٦، ص ٢٣٦).

الموضوع الرئيس للقصة يماثل ما ذكره تشارلز إي. ماي في حديثه عن «مجال دراسة القصة القصيرة»؛ إذ ينحاز النص لعالم خيالي بدائي يفارق الواقع الاجتماعي، ويعزز من تجربة اللاوعي، وتتشكل مادة القص هنا من الأحلام لا الأساليب (ص ١٣٣). وموضوع النص جدير بالدراسة في هذا السياق، فالعلاقة بين الرجل المتمدن، والمرأة البدائية، تتجسد في قصة حلم غامضة.

ثالثًا: خمر الدكتور.

يقع زمن قصة «خمر الدكتور» لـ فريدريك أدولف بولا في أغسطس، عام (١٩٣٠). و«دوتور كونترالو» طبيب تقليدي يمكث في مكتبه بإيطاليا، ويفاجأ بزيارة غير متوقعة من «إيزيو ديللي كاستيللي» طبيب الخمر في «نوسيرا تيرينيسا» (ص ١٣٧)، «وقد أتى إلى صاحب المهارة في علاج ورم الغدد الليمفاوية» (ص ١٣٧)، وكان «إيزيو» قد جاء قبل شهر حين طلب منه الدكتور «دوتو» نوعًا من الأشعة، لشكواه من سعال مزعج، ويشير النص إلى نوع من عدم ارتياح بين الطبيب ومريضه، ويكتشف «دوتو» نوعًا من السرطان عند «إيزيو»، ويصف له «المورفين»، وقبل الخاتمة نجد أن الطبيب المعالج يستشير مريضه في علاج التهاب المفاصل، فيصف له نوعًا من الخمر، وتنتهي القصة بالسلام، وتقدير كل منهما للآخر.

• **التحليل:**

نحن إزاء قصة قصيرة جدًا من حيث الحجم؛ إذ تقع في خمس صفحات، وكذلك اللغة المستخدمة،

ولغة السرد المستقاة من فن الرواية، وهو ما يذكرني بأسلوب همنجواي في الكتابة، فالتصوير هنا أقرب للرواية من القصة القصيرة التقليدية؛ فثمة تقديم للواقع بتفاصيله، وتوصيف نسبي بالغ للشخصيات، ومثل هذه السمات نجدها كثيرًا في لغة السرد الروائي طبقًا لـ وات. (١٩٨٤، ص ٩- ٣٤). ويؤكد ماي على أن «الرواية تهتم بالواقع اليومي، بينما ترتكز القصة على الشخوص بعيدًا عن هيمنة ذلك الواقع». (ص ١٣٧)، فالقصة الومضة مثلاً تبدو غير واقعية، وتقدم لنا عالماً فانتازيًا.

رابعًا: آليات شعبية.

يبدو الطقس ربيعيًا في قصة «آليات شعبية» لـ رايموند كارفور، فثمة دفء، وذوبان للثلوج، ونعاين الزوج، والزوجة في منتصف الجدل، والنقاش الحاد، ويستعد الزوج للمغادرة، ثم يتذكر الطفل، ويذهب ليأخذه، فتتمسك الزوجة به، ويجذبه كل منهما بقوة، وحسم (ص ٦٩).

• **التحليل:**

نشرت هذه القصة القصيرة جدًا سنة (١٩٨٦) ضمن مجموعة «القصة الصادمة .. قصص قصيرة جدًا من أمريكا»، وقد قدم المحرران روبرت شابارد وجيمس توماس فيها أربعين كاتبا أمريكيًا يمثلون نهضة هذا النوع الأدبي فيما يتعلق بالزمن، والمفاهيم، والتصنيف، وقد حاولا إيجاد اسم مختلف له.

وهكذا نجد النزعة التهجينية واضحة في هذه القصة، ولا أعني أنها تمثل نموذجًا مكتملاً للقصة الومضة، فهي تحوي القدر اللازم من حيث الحجم؛ إذ تقع في سبعمائة وخمسين كلمة، ونجد فيها جماليات مشتركة مستقاة من نوعي الرواية، والقصة القصيرة، وأقدّر نسبة تحقق السمة التهجينية في العمل؛ ومن ثم يعد كارفور من رواد هذا النوع الأدبي.

(٦)

أؤكد من خلال قراءاتي المتعلقة بـ القصة القصيرة جدًا، أنها تمثل نوعًا جديدًا، وأنها لم تدرس بعمق في الدوائر الأكاديمية. ربما يكون ذلك لعدم تعاطف الكثير من الكتاب، والنقاد، والأكاديميين باتجاهها في البداية، وقد ذكر جيت موس أن هذا النوع يتطلب نوعًا مغايرًا من التكثيف في الشكل، عنه في القصة القصيرة؛ ومن ثم تتطلب طرقًا مختلفة من القراءة (ص ٨٢). وقد أكد أيضًا «أن بعض المؤلفين عدّوا تلك القصص نوعًا من الموادّ أولية، أو تمارين نصية، أو دراسات تمهيدية لعمل قياسي أطول، وقد استخدموا - في هذا السياق - تعابير مثل: النسخ الافتراضية، والتجارب، والصور المنعكسة، وكلها توحي بمؤقتية تلك النصوص، وطبيعتها التمهيدية المفترضة» (ص ٨٢). إذن «فالاستكشاف، والاستقصاء لهذا النوع لم يكن ذا أهمية كبيرة»، ومثلما يشير ألدو نيميزيو في مقال له بعنوان: «المنهج المقارن، ودراسة الأدب»؛ فإن ذلك مما يدعوني بعمق لدراسة القصة القصيرة جدًا.

وكما قال جاسون سانفورد في مقاله «من ينحاز للقصص القصيرة جدًا؟»: «لا يوجد حجم قياسي يحدد القصة القصيرة، وقد يمكث الكاتب أيامًا ليكتبها، وفي هذا القدر الزمني نفسه قد يكتب المؤلف عددًا من القصص القصيرة جدًا، وفي الحقيقة ينحاز لهذا النوع الجديد عددٌ قليل من الكتاب ... فالرؤية الشعرية نادرًا ما تكشف عنه، فالومضة شديدة التكثيف، يمكنها أن تشكل رؤية في حدود مئة كلمة، ومن ثم لا أحد ينكر أن القصص القصيرة جدًا يمكنها أن تكون شكلاً قويًا ومؤثرًا من الكتابة، فالومضة تتداخل مع الكثافة الشعرية، وتجذب عقل المتلقي في أثناء القراءة، وبعدها أيضًا».

وربما تكون سماتٌ مثل: الاقتصاد في السرد، والتكثيف الشعري، وغياب أدوات القصة القصيرة

التقليدية في القصص القصيرة جدًا، قد جعلت الدارسين ينصرفون عن دراستها؛ إذ إنهم افتقدوا ما درسوه من قواعد أكاديمية في تلك النصوص، وباختصار فثمة صعوبة في التناول الدقيق لهذه الأعمال ما بعد الحداثية، فإمكانية إبداع نوع جديد تتطلب قدرًا من التشكيل الداخلي انطلاقًا من عملية الإنتاجية الذاتية التوليدية.

إن كلًا من روبرت شابارد، وجيمس توماس يدرس الأدب في جامعة «هاواي»، ومؤخرًا في «يلو سبرينجس» و«أوهايو»، وهما قد قدما استقصاءً معاصرًا للقصة القصيرة جدًا، وكذلك استفتاءً للكتاب، والقراء، والمهتمين حول أفضل نصوص ذلك النوع، وقد وجدا تفضيلًا للقصص القصيرة جدًا مقارنة بالومضات؛ وربما يشير هذا إلى تفضيل القراء للشكل الأسبق عن الشكل المعاصر من القصة القصيرة جدًا؛ إذ إنه أقرب لجماليات القصة القصيرة، ولا أعني الحجم، بل جماليات الشكل، وأشير أيضا إلى استنتاج يتعلق بالإنتاجية الذاتية في الأدب، وبخاصة في دراسات النوع؛ والتي تتميز بالتنظيم الداخلي الذاتي بصورة تتسم بالاستقلالية الذاتية، فهي تستخدم شبكة العناصر نفسها، وتعيد إنتاجها داخليًا.

إن شكلًا لا يتسم بالثبات، بل بالتحول مثل القصة القصيرة جدًا لا يمكن أن يتم عبر حدود صارمة تتعلق بمدلول خصوصية النوع. ومن هنا يمكننا أن نميز الشكل المعاصر من القصة القصيرة جدًا بأنه مزيج من مصادر فنية، وأسلوبية متنوعة، ومفتوح البدايات والنهايات، وهو يتجاوز التصنيف التقليدي للنوع، ويرتكز على النزعة التهجينية، والإنتاجية الذاتية.

المراجع

1- Briggs, Robert. **Don't Fence Me In Reading Beyond Genre.** Senses of Cinema. Melbourne: The University of Melbourne Press, 2003. Available at: http://www.sensesofcinema.com/contents/03/27/beyond_genre.html. Accessed on 20 November 2008.

2- Brouillette, Sarah. **Course materials for 21L**.488 Contemporary Literature: British Novels Now, Spring 2007. MIT Open Courseware (http://ocw.mit.edu/), Massachusetts Institute of Technology. Downloaded on 21 November 2008.

3- CARVER, Raymond. **Popular Mechanics.** In: SHAPARD, Robert; THOMAS, James. Sudden Fiction: American Short-Short Stories. Salt Lake City: Gibbs Smith Publisher, 1986, p.68-69.

4- ÉJXENBAUM, B.M. **O. Henry and the Theory of the Short Story**. Trad. TITUNIK, I. R. In: MAY, Charles: The New Short Story Theories. Athens: Ohio University Press, 1994. p.81-88.

5- GALEF, David. **My Date with Neanderthal Woman.** In: SHAPARD, Robert; THOMAS, James. Flash Fiction Forward: 80 Very Short Stories. New York and London: W.W. Norton & Company, 2006. p.109-111.

6- GERSÃO, Teolinda. **The Red Fox Fur Coat.** Trad. COSTA, Margaret Jull. In: SHAPARD, Robert; THOMAS, James. New Sudden Fiction: Short-Short Stories from America and Beyond. New York and London: W.W. Norton & Company, 2007. p.34-39.

7- JARRELL, Randall. **Stories**. In: MAY, Charles. The New Short Story Theories. Athens: Ohio University Press, 1994. p.3-14.

8- MATTHEWS, Brander. **The Philosophy of the Short-Story**. In: MAY, Charles. The New Short Story Theories. Athens: Ohio University Press, 1994. p.73-80.

9- MAY, Charles E. **The Nature of Knowledge in Short Fiction**. In: MAY, Charles. The New Short Story Theories. Athens: Ohio University Press, 1994. p.131-143.

10- MOSE, Gitte. **Danish Short Shorts in the 1990s and the Jena-Romantic Fragments**. In: WINTHER, Per; LOTHE, Jakob; SKEI, Hans H. The Art of Brevity: Excursions in Short Fiction Theory and Analysis. Columbia: University of South Carolina Press, 2004. p.81-95.

11- Nagai, Tosiya. **What is Autopoiesis?** 30 July 2000. Available at <http://www.nagaitosiya.com/e/autopoiesis.html>. Accessed on 18 February 2009.

12- Nemesio, Aldo. **The Comparative Method and the Study of Literature**. West Lafayette: Purdue University Press, 1999. CLCWeb: Comparative Literature and Culture 1.1. Available at: http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol1/iss1/1. Accessed on 25 November 2008.

13- PAOLA, Frederick A. **The Wine Doctor**. In: SHAPARD, Robert; THOMAS, James. New Sudden Fiction: Short-Short Stories from America and Beyond. New York and London: W.W. Norton & Company, 2007. p.137-141.

14- PASCO, Allan H. On **Defining** Short **Stories**. In: MAY, Charles. The New Short Story Theories. Athens: Ohio University Press, 1994. p.114-130.

15- PENN, W.S. **The Tale as Genre in Short Fiction**. In: MAY, Charles. The New Short Story Theories. Athens: Ohio University Press, 1994. p.44-55.

16- POE, Edgar Allan. **Poe on Short Fiction**. In: MAY, Charles. The New Short Story Theories. Athens: Ohio University Press, 1994. p. 59-72.

17- Sanford, Jason. **Who Wears Short Shorts? Micro Stories and MFA Disgust**. Story South: a journal of literature from the New South. Minneapolis, 2004. Available at: <http:www.storysouth.com/fall2004/shortshorts.html> Accessed on 20 September 2007.

18- SHAPARD, R.; THOMAS, J. Sudden Fiction: **American Short-Short Stories**. Salt Lake City: Gibbs Smith Publisher, 1986.

- ------------. New **Sudden Fiction: Short-Short Stories from America and Beyond**. New York and London: W.W. Norton & Company, 2007.
- -----------. **Flash Fiction Forward: 80 Very Short Stories**. New York and London: W.W. Norton & Company, 2006.

19- WATT, Ian. **The Rise of the Novel**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.

20- WOLFREYS, Julian. **Critical Keywords in Literary and Cultural Theory**. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

شعرية القصة القصيرة جدًا وإشكالية التداخل الأجناسي

وافية بن مسعود*

تقدم الساحة الثقافية العالمية في القرن الواحد والعشرين مظهرين اثنين؛ أحدهما يبيّن تراجُع أنواع أدبية وظهور أنواع أخرى، ويعلن الآخر عن تداخل واضح بين الأنواع الأدبية من جهة، وتفاعل بين الأدب وسائر الفنون الأخرى من جهة ثانية، مما يحتّم على الباحث أن يعيد النظر في تراتب الأنواع الأدبية؛ لأن ما عرفته الساحة الثقافية العربية مثلاً، من استعلاء الشعر على حساب أنواع أدبية أخرى لم يعد قائمًا، كما أن مسألة استقلال الأدب عن باقي الفنون - على اختلافها - لم تعد محسومة، مثلما كانت عليه في بدايات القرن العشرين مع الشكلانية الروسية والبنيوية.

فكرنا تبعًا لذلك أن نخصص هذا المقال لمناقشة قضية تجنيس القصة القصيرة جدًا، بسبب الجدل الواسع الذي أثارته بين الأدباء والنقاد العرب؛ حيث تفرقوا بين معترف بها ومعارض لها. إن هذا الجدل له أسبابه؛ فالمتحمسون لكتابة هذا النوع من النصوص يملكون رؤية محددة، والمتحفظون يملكون من الحجج ما يكفي للتوقف عندها مليًا؛ مما يجعل الباحث أمام إشكالية مزدوجة، يمكن تفصيلها في التساؤلين التاليين: هل تملك القصة القصيرة جدًا من الخصائص البنيوية ما يسمح لها بالانفصال عن القصة القصيرة؟ وهل توسطها بين الأنواع الأدبية والفنون الأخرى أفقدها طموحها في الوصول إلى التفرد؟

يبدأ عملنا من فرضية مفادها أن: القصة القصيرة جدًا خرجت من ضلع فن القص بوصفه نوعًا أدبيًا عامًا، مثلما فعلت القصة القصيرة؛ حيث تأخذ معظم خصائصها من النوع الأدبي الأصل، وأن أية مغامرة نحو الانفصال عن هذا الأصل لا تخلو من مخاطرة، تستوجب مراعاة الخصائص الشعرية/ الأدبية الداخلية المميزة لها.

سيكون هدف المقال البحث عن شعرية القصة القصيرة جدًا، ومدى الإمكانات التي تطرحها للانفصال كلية عن القصة القصيرة. خصوصًا إذا أخذنا بعين الاعتبار وقوع هذا النوع الأدبي الجديد بين أنواع أدبية وفنون أخرى، نَهَل منها وتفاعل معها، مما سيؤثر بلا شك على طبيعة أركانه، وتقنيات بناء عالمه الحكائي، وخصائصه الناتجة عنها. فإذا أردنا حلّ مسألة تجنيس القصة القصيرة جدًا، يجب

* أستاذ محاضر، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر.

أن نفكر في أحد حلين: إمّا أن تبرهن هذه السرود القصيرة جدًا على وجود بنية داخلية مميزة تسمح باستقلالها النوعي، وإمّا أن نغيّر قوانين التصنيف والتجنيس، بما يتماشى مع التغيرات التي تظهرها الساحة الإبداعية المعاصرة، فيما يتعلق بتداخل الأنواع الإبداعية وحدودها الملتبسة.

وستتم مناقشة الفرضيتين من خلال تتبع الخطاب النقدي الدراس لهذا النوع من النصوص، مهما اختلفت الرؤية التي يطرحها - إن اتفق بعضها مع بعض أم لا - والنتائج التي قاد إليها. ومع أن الأعمال النقدية التي اختصت بدراسة القصة القصيرة جدًا في العالم العربي قليلة، مقارنة بما كتب حول الأنواع الأدبية الأخرى، فإننا سنركز على محورين اثنين: التداخل الأجناسي بين القصة القصيرة جدًا والفنون القديمة والمعاصرة، ثم أركانها وخصائصها بالنظر إلى هذا التداخل.

١- إشكالية تجنيس القصة القصيرة جدًا.

إن إشكالية تجنيس النصوص وتصنيفها تأخذ وضعًا خاصًا في القرن الواحد والعشرين، نظرًا إلى ظهور أنواع أدبية جديدة إلى جانب تعدد الفنون وتنوع وسائطها. تتعقد المسألة أكثر عندما نلاحظ وجود أنواع هجينة تنفصل عن أنواع أخرى أكثر قدمًا منها؛ بحيث يمكن أن نشير مثلاً إلى: القصيدة النثرية، والرواية الشعرية، والقصة القصيرة جدًا، كما يمكننا إضافة النصوص الأدبية التي تعتمد على وسائط تعبيرية جديدة مثل: الرواية المصورة، والأدب التفاعلي على عمومه.

يُحدث هذا التداخل بين الأنواع الأدبية والفنون التباسًا واضحًا في التصنيف، فلا توجد حدود فاصلة بينها، كما لا توجد خصائص تظهر في هذا النوع وتختفي في الأنواع الأخرى.

يجب على الباحث إذن أن يجد حلولاً للتمييز من أجل تفادي هذا الالتباس، سواء أكانت تحتمي بالنص نفسه وخصائصه الداخلية، أم بأشكال تفاعل النص مع غيره من الأنساق. أو بعبارة أخرى يجب على النقد المعاصر أن يقدم قوانين وآليات جديدة، تتماشى مع التحولات التي تعيشها الدينامية الأدبية والحركة الثقافية، إمّا بالتركيز على النص نفسه، وإمّا بالتركيز على علاقته بتاريخ الأدب أو المتلقي أو غير ذلك.

يظهر هذا الوضع جليًا في مسألة تصنيف القصة القصيرة جدًا، فهل تُصَنَّف بوصفها نوعًا فرعيًا ينتمي في أصله إلى القصة القصيرة؟ أو يملك من الخصائص ما يكفيه ليعلن استقلاله، خصوصا إذا علمنا أنها نوع جديد يُعرف بهُجْنَتِه؛ حيث يستفيد من الشعر، والقصة، والمسرح، والسينما، والرسم... إلخ؟

وقد نتخذ بصدد هذه المعضلة بعض الحلول التي استعملت سلفًا، كتلك التي قدمها الأدب المقارن بتتبع تحولات نوع أدبي ما، منذ ارتباطه الأول بالنوع الأساس إلى انفصاله واستقلاله الكلي، كما حدث ذلك في العرض الذي قدمه جاك قوازين Jacques Voisine ضمن عمله الموسوم بـ: «ما الأقصوصة؟»[(١)]؛ حيث قام برصد حياة الأقصوصة وتحولاتها من عصر الأنوار إلى ظهور الرومانسية، مراعيًا علاقتها بالمحكيات القصيرة الجذرية مثل الطرفة، والمثل، وغيرهما من جهة، والفرق بينها وبين الرواية من جهة ثانية.

وإذا كان الأدب المقارن قد سلك هذا المسلك فإن النقد المعاصر قدم آليات أخرى، كتلك التي نبهت إليها «الشكلانية الروسية Formalisme russe»، حين أشارت إلى مفهوم «المهيمنة Dominante» بوصفها آليةً داخليةً تسهّل تصنيف النصوص الأدبية. يرى بوريس توماشفسكي Boris Tomachevski، أن «سمات النوع؛ أي الإجراءات التي تنظم تشكيل العمل، هي إجراءات مهيمنة؛ بمعنى أن باقي الإجراءات الضرورية لإنجاز

المجموع الفني للعمل خاضعة لها. إن الإجراء المهيمن يسمى المهيمنة. ومجموع المهيمنات تشكل العنصر الذي يسمح بتشكل النوع»[٢].

وهذا يعني أن تصنيف النصوص خاضع لسيطرة إجراءات شكلية محددة، مما يسمح بضم نصٍّ ما إلى هذا النوع أو ذاك، لكن المسألة ليست بهذه البساطة؛ لأن تداخل العناصر المشكلة للنصوص، وتطور هذه النصوص ذاتها من خلال ما يحدثه المبدعون من تجاوزات مرة بعد مرة، يجعل المهيمنة تتغير باستمرار؛ حيث تبقى عناصر ثابتة وتتغير عناصر أخرى، فتتراجع أنواع أدبية وتظهر أنواع جديدة، أو قد يتفرع النوع الأول إلى أنواع جزئية تظل مرتبطة به. ستكون عملية التصنيف صعبة تبعًا لهذا التغير الدائم، مرتبطة بإدراك التحولات الداخلية للنصوص والعناصر الطاغية التي تجمعها وتمنحها خصوصيتها.

تقع مسألة تصنيف القصة القصيرة جدًا بين التتبع التاريخي أو المقارن للنوع الأدبي، وبين التتبع البنيوي لخصائصه الداخلية. وإذا حوّلنا انتباهنا في هذه المرحلة إلى القصة القصيرة جدًا، فإننا سنجد كمًّا قليلاً من الدراسات النقدية يحاول مقاربتها تنظيرًا وتطبيقًا، وقد أخذت مسألة التسمية والمفهوم وتحديد الخصائص المساحة الكبرى من الجدل بين الباحثين. لكنها مرتبطة أساسًا بتصنيف هذه السرود القصيرة جدًا؛ أي أن كل الجدل القائم يتصل بحقها في الاستقلال بوصفها نوعًا أدبيًا، يجمع تحت عباءته نصوصًا تشترك في مقومات واضحة شكلاً ومضمونًا وتأثيرًا.

هذا المطمح ليس سهلاً؛ لأن النصوص السردية الجديدة قائمة - في الأصل - على الخرق والتجريب. وهو ما يعود إلى طبيعة الإبداع المتمردة، فـ «ميزة الأشكال الأدبية أنها تتخلق وتتولد عبر لحظات تجريبية، لا تعترف بسلطة وقوانين الأشكال والقوالب الجاهزة والمألوفة؛ لذلك يمكن القول: إن لكل تجربة قصصية من هذه التجارب ملامح وخصائص تميزها عن الأخرى، إن لم نقل أنّ كل قصة قصيرة جدًا تحمل في ذاتها بذور تجربة جمالية متفردة ومستقلة»[٣]، مما يدل على ميل النصوص القصصية القصيرة جدًا إلى النفور من الثابت، والجنوح إلى الاختلاف على مستويات كثيرة، منها ما يتعلق بالموضوعات، ومنها ما يتعلق بآليات السرد وقوانين التشكيل واللغة.

إذا كان التجاوز مطلبًا إبداعيًا لا مناص منه، فإنه يعدّ إشكالاً في حالة القصة القصيرة جدًا؛ لأن الغلو في الخرق دون تكوين أرضية مشتركة، وتجريب النهل من الأنواع الأدبية القديمة والمعاصرة، ثم الأخذ من الفنون البصرية والسمعية أو غيرها، دون النظر في إمكانية ارتباط النصوص - من خلال تراكمها بعلاقات جامعة - لا يمنح إمكانية تشكيل نوع أدبي جديد؛ بحيث تعمل «الإجراءات المستقلة التي لا تشكل نسقًا لإيجاد مركز ما، أو إجراء جديد يجمعها، ويجعلها تتآلف ضمن نسق محدد، وهذا الإجراء الجامع يمكن أن يصبح السمة المدركة التي يتشكل حولها النوع الجديد»[٤].

إن السمة الجامعة التي تحدد النوع وتقوم بإنشائه، لم تصل إلى مرحلة النضوج والتشكل الواضح في القصة القصيرة جدًا، بالنظر إلى التجريب الدائم الذي تمارسه، وهو الأمر الذي أشار إليه جاسم خلف إلياس، حين ذكر أنه: «لا شك أن تحديد سمات النوع الأدبي سيقودنا حتمًا إلى الاعتقاد بوجود معيار للتصنيف له قدر من الثبات والتجدد، وهذا أصعب ما سنواجهه في دراستنا بسبب الطبيعة التجريبية للقصة القصيرة جدًا»[٥]، فالباحث يدرك تمامًا أن أي نص أدبي يحتكم بالضرورة إلى الخصائص المهيمنة والمتكررة، هذه الخصائص التي تصنع تميزه عن باقي النصوص، أو بعبارة أخرى لا يستطيع الدارسون تصنيف أي عمل تحت نوع أدبي قديم أو جديد، إلا إذا امتلك ما يكفي

من العناصر والسمات المتفردة، وهذا المطلب يعد العائق الأول الذي تواجهه القصة القصيرة جدًا.

الأمر الذي يبرر وجود نقاد رفضوا التسرع في تجنيس هذه النصوص، فعلى الرغم من وجود أسماء متحمسة لهذا المولود الإبداعي الجديد(٦)، فإن ذلك لم يمنع ظهور أصوات قدمت وجهات نظر أخرى، متفاوتة بين الرفض التام والقبول المشروط.

يمكننا أن نورد ما ذكره الباحث نضال الصالح، الذي يرى أن القصة القصيرة جدًا ليست «جنسًا أدبيًا، بل هي شكل من أشكال الكتابة القصصية، الذي يتطلب موهبة تكاد تكون استثنائية ومخزونًا معرفيًا عاليًا بالجنس الجذر من جهة، وبالمنجز القصصي العربي والعالمي من جهة ثانية»(٧). إنه يوضح قضية غاية في الأهمية مفادها أن كثيرًا من الأنواع الأدبية تعد فرعية، وتبقى مرتبطة بالنوع الأدبي الجذر، كالحديث عن الرواية مثلًا، التي تجمع تحتها أصنافًا عديدة، نذكر منها: الرواية البوليسية، والرواية التاريخية، والرواية التعليمية...إلخ. تسمح لها تلك السلّمية بالاستفادة من خصائص النوع القديم، وتطوير خاصية مشتركة تجعلها تختلف عن باقي النصوص، فإنها لا تسمح لها بالانفصال النهائي.

شاركنا هذا الباحثُ هاجسَ عدم إمكانية تجنيس القصة القصيرة جدًا، لكن أسباب رفضه أخذت أبعادًا سياقية خارجة عن حدود النص؛ فنقص المخزون المعرفي الخاص بهذه النصوص وغيرها لا يعد سببًا كافيًا ومقنعًا، فعضّدنا موقفه بموقف الباحث إبراهيم الحجري، الذي يُشدِّد على وجهة نظر مختلفة؛ حيث يعتقد أن «أغلب من يتشبث بهذا المفهوم معتقدًا أنه جاء بالجديد فهو واهم؛ فالعرب قد كتبوا نصوصًا سردية بهذا الحجم منذ القدم. وأنا أعتقد أن كتابة هذا النمط من النصوص هو موضة أكثر منه حاجة أدبية أملتها سياقات سوسيو-ثقافية، على الرغم من أن هناك من كتب نصوصًا جيدة فيها الكثير من البراعة»(٨).

يمكننا أن نتفق مع الباحث حول وجود سرود عربية قديمة غاية في القِصَر، مما يدل على الجذور القديمة لهذه النصوص وينفي جدّتها الكلية، لكننا نردّ كلامه المتعلق بالسياقات الاجتماعية والثقافية؛ لأن زمن عولمة الثقافة الحالي لا يجعل المبدع العربي بمنأى عن التغيرات والتطورات السريعة. فالإنسان العربي يقع الآن تحت وطأة عالم المعرفة الفائقة، تمامًا كما هي الحال في البلدان الأخرى لكن بحدّة متفاوتة.

شكّلت الحياة السريعة ووسائط التواصل الإلكتروني دعمًا كبيرًا للمبدعين في اعتناق القصة القصيرة جدًا، تصورًا فكريًا قبل أن تكون شكلًا تعبيريًا. وإن كنا نشير إلى أن كثيرًا مما يُكتب هنا وهناك قد لا يندرج تحت هذا الصنف من الكتابة السردية لابتعاده الكلي عن أساليبها، وهذا سببه كثرة المدّعين والمغامرين وغياب النقاد والباحثين.

أما ما ذكرناه سابقًا تحت اسم القبول المشروط فهو ما قدمته الباحثة سعاد مسكين، حين أشارت إلى أن بعض الكتّاب المغاربة «مازال يطرح الأسئلة ويغامر في وضع ملامح لأركان ثابتة للقصة القصيرة جدًا، مثل: سلمي براهمة، وسعاد مسكين. ربما يعود الأمر إلى كون محور الاشتغال كان يهم الجمالية، وترى الباحثتان أن الجمالية القصصية أمر مبكر جدًا على القصة القصيرة جدًا بدعوى أننا لم نحسم بعد جماليات القصة القصيرة، فما بالك بهذا النوع السردي الجديد»(٩).

يعدّ تصور الباحثة أكثر منطقية واحتكامًا إلى القوانين المحرِّكة للثقافة وتحولاتها؛ لأنه يترك الحرية الكاملة للمبدع في التجريب والمغامرة نحو الجديد، لكنه لا يسمح بالتسرع في نقل هذه الجهود الإبداعية إلى مرحلة تأسيس نوع مستقل، ما لم تتمكن من تشكيل قوانينها الخاصة والمشتركة، وتجسيد الحدود بينها وبين الأنواع الأدبية السابقة.

ذلك أننا إذا راجعنا أغلب النصوص التي كتبت في البدايات، نجد أنها ظلت متصلة بالقصة أو القصة القصيرة من ناحية التجنيس والنشر؛ حيث نشرت نماذج كثيرة من القصة القصيرة جدًا عالميًا، ضمن مجموعات تحمل على غلافها اسم نوع أدبي محدد هو: القصص أو القصص القصيرة، ولم تكن تنفرد بمجموعات تحمل خصوصيتها، ونذكر على سبيل المثال: أوغستو مونتيروسو Augusto Monterroso الذي يعد رائد القصة القصيرة جدًا بأمريكا اللاتينية، وصاحب قصة «الديناصور» الشهيرة[١٠]، التي أدرجت ضمن القصة ولم يشر إليها بوصفها تشكل جنسًا مستقلاً، أما على مستوى الساحة الإبداعية العربية، فنذكر أسماء مثل: توفيق يوسف عواد من لبنان، ومحمد تفو من المغرب، ومحمد الصالح حرزالله من الجزائر، هؤلاء وغيرهم ممن نشروا قصصهم في البداية تحت نوع القصة ، ثم جرى تصنيفها من قِبل الباحثين وإدراجها ضمن القصة القصيرة جدًا.

تزداد إشكالية التصنيف حدّة حين نراقب التسمية في ذاتها؛ لأن هذه النصوص السردية القصيرة جدًا على الرغم من تسمياتها المتعددة (القصة الصغيرة، القصة الومضة، ...إلخ)، استقرت أخيرًا على تسمية واحدة القصة القصيرة جدًا. إن الكلمتين الأولى والثانية تقدمان جنسًا أدبيًا قائمًا بذاته، له أركانه وخصائصه.منذ ظهوره بأمريكا إلى يومنا الحالي. أما ما يعد عنصرًا حاسمًا في تصنيف هذا النوع الجديد هو كلمة «جدًا»، التي تشير بالضرورة إلى القصر الشديد، فمردُّ الأمر كله إلى هذا المعيار الكمي الذي يمنحها تميزها، وليس إمكانية الاستقلال الكلي بسبب الجزء الأول من التسمية، وهو ما سيتأكد أو يتم نفيه في المرحلة الثانية من هذا المقال.

لم ينفِ أحمد جاسم الحسين ارتباط القصة القصيرة جدًا بالقصة؛ فهي «قصة أولاً وقصيرة جدًا ثانيًا، قصة بمعنى أنها تنتمي للقص حدثًا، وحكاية، وتشويقًا، ونموًا، وروحًا، وتنتمي للتكثيف فكرًا واقتصادًا ولغةً وتقنياتٍ وخصائص»[١١]، وهو اعتراف واعٍ بطبيعة النوع الأدبي الجديد، الذي ينتمي إلى نوع أدبي أكبر هو القصة بخصائصها وآلياتها السردية، غير أنه يتجه نحو خاصية شكلية أساسية وهي الحجم المحدود جدًا، الذي ينتج ميزته الثانية وهي التكثيف بمستوياته المتعددة.

يصبح التعقيد الذي يعتَوِرُ التنظير المخصص للقصة القصيرة جدًا أكثر وضوحًا عندما نحاول تصور حدودها؛ مما يجعلنا نتأرجح بين فرضيات متعددة، هل نقبل بها نوعًا مستقلاً بسبب كثرة الكتّاب المتحمسين؟ أم نرفضها لضبابية حدودها وخصائصها؟ ومن بين الفرضيات التي تلخص هذا التشتت ما قدمته سعاد مسكين في بداية مقاربتها للقصة القصيرة جدًا؛ حيث لخّصت الوضع في فرضيتين[١٢]:

الأولى: القصة القصيرة جدًا نوع سردي مستقل بذاته، له خصوصياته البنيوية والفنية. وصار له حضور قوي، بوصفه منتجًا أدبيًا وفنيًا في الساحة الثقافية العربية والمغربية.

الثانية: القصة القصيرة جدًا نوع سردي مرن، يمتح بعض خصائصه من أنواع أدبية وأشكال فنية أخرى، منها ما يرتبط بالسرد القديم (النكتة – الخبر – الأمثولة)، ومنها ما يرتبط بأشكال التعبير الحديثة (قصيدة النثر – القصة القصيرة – الفنون التشكيلية – السينما).

تعد الفرضية الأولى بعيدة عن التحقق، لأسباب كثيرة نذكر منها:

١– الارتباط الوثيق بين القصة القصيرة جدًا والقصة من خلال مكوناتها الأساسية مثل: الحدث، والشخصيات، والحوار، وغيرها من العناصر.

٢– الحضور القوي الذي تحدثت عنه الباحثة يبدو باهتًا في المشهد العربي على الأقل؛ نظرًا لكون النصوص التي تكتب في هذا الفن الجديد لا

تشكل إلا هامشًا قليلاً مما يكتب رواية أو شعرًا، ثم إن الدراسات النقدية التي تهتم به يمكن عَدُّهَا على الأصابع مقارنةً بما كُتب ويُكتب حول الفنون الأخرى، على المستوى الأكاديمي الجامعي، وإن كنا نشير إلى أن الأسماء التي تكتب القصة القصيرة جدًا بالمغرب أكثر بكثير ممن يكتبون بتونس أو الجزائر على الأقل.

أما الفرضية الثانية فتبدو أكثر معقولية؛ حيث نرى من خلالها أن القصة القصيرة جدًا نوع سردي مرن وهجين، تمكّن من التفاعل مع أجناس أدبية وفنون متعددة، بعضها قديم مثل النادرة، والخبر، والمثل، وبعضها الآخر حديث ومعاصر، كالقصيدة النثرية، والرسم، والسينما، وغيرها. وهو الأمر الذي سنشدد عليه؛ لأن مرونة هذا النوع الأدبي الجديد، سمحت له بانتقاء ما يخدمه وحوّلت تركيبته الداخلية إلى خليط من الأجناس، يحكمها رابط أساس هو عملية القص في ذاتها.

إن تشديدنا على الهجنة لا يعني أنها تخص القصة القصيرة جدًا، فكثيرة هي الفنون التي انفتحت على غيرها وأخذت منه، وهو ما ألمحَ إليه أحمد جاسم الحسين مرارًا في كتابه القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين؛ حيث يقول: «شكلت القصة القصيرة التي حاولت الاستفادة من إمكانية التلاقح مع الأجناس الأخرى، حضورًا ملفتًا في عدد من القصص المنشورة آنئذ. ومن هذه القصص ما اتكأ على الحوار اتكاءً كليًا مستفيدًا من إمكانات المسرح الدرامية، ورشاقة الحوار والكثافة في اللغة ... فيما حاولت قصص أخرى الاتكاء على البناء المقطعي في تشكلها، وهي في هذه البناءات المقطعية قد طالها الكثير من التقديم والتأخير وسواه، وقد حاولت بعضها الاستفادة من طرق كتابة السيناريو معتمدة مسمياته»[١٣].

أسرفت القصة القصيرة جدًا في تجريب التلاقح بينها والفنون الأخرى، لكننا وجدنا فنونًا كثيرة سبقتها إلى فعل ذلك، فقد ألَّفَت السينما بينها وبين الأدب بأنواعه المتعددة، وألّفَ الشعر بينه وبين النثر. ولكن المعضلة ليست في التفاعل، وإنما في حجمه وتأثيره على بنية النص، «فالقصة القصيرة جدًا» اتجهت إلى التجريب؛ بحيث لا يستطيع الباحث الإمساك بثوابت خاصة بها، ومع ذلك يؤكد أحمد جاسم الحسين استقلالها النوعي؛ لأنها «قد تستفيد من بعض عناصر تلك الفنون (السينما، الفن التشكيلي، الخبر الصحفي)، لكنها تبقى جنسًا أدبيًا له أركانه وخصائصه وتقنياته التي حفرتها بعرق جبينها وبجهد كُتّابها»[١٤]، وإننا نتعجب كيف يمكن لهذا النوع الأدبي أن يكون قائمًا بذاته، إذا كان مفتوحًا على مجالات عديدة دفعة واحدة، وإذا كانت أبرز أركانه - كما سنرى في هذه المقاربة - تنتمي إلى القصة والشعر، وأهم آلياته تنتمي إلى الفنون بتصورها الواسع.

٢- شعرية القصة القصيرة جدًا بين المشترك والمميز.

لا بأس أن نعرّج على تصور هذا العمل لمفهوم الشعرية، قبل أن نناقش مسألة شعرية النص القصصي القصير جدًا؛ حيث يقوم بالتفريق بين مصطلحين أساسيين هما: «الشاعرية la poéticité»، و«الشعرية la poétique».

أما المصطلح الأول لصيق بالنصوص، ويعني السمات الجمالية للنص الأدبي. وقد أشارت إليه الدراسات البلاغية العربية القديمة؛ حيث نجد حازم القرطاجني (ت: ٦٨٤ هـ) مثلاً، في كتابه: «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» يحدد جمالية الشعر بقوله: «إن الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقي أفضلها، وتركّب التركيب المتلائم المتشاكل وتستقصي بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها، حتى تكون حسنة إعراب الجملة

والتفاصيل عن جملة المعنى وتفاصيله»[١٥]، فما تقدم يبرز الوظيفة الشعرية والجمالية للنصوص في فرديتها، وتظهر من خلال انسجام اللفظ والمعنى، أو بعبارة أخرى، انسجام العناصر اللغوية البانية للنص الشعري، والمحددة لتفرده.

وأما المصطلح الثاني، فقد اقترحه رومان جاكوبسون Roman Jakobson في بدايات القرن العشرين، ليؤسس به علما يدرس «الشعرية»، أو «الأدبية littérarité»، وقد حدّد تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov موضوع «الشعرية» بدقة حين قال: إنها «النظرية الداخلية للأدب»[١٦]، التي تقوم بتحديد خصوصية النصوص من خلال عناصرها والعلاقات القائمة بينها. مما يقودنا إلى ربط الشاعرية بالشعرية، من حيث كون الأولى موضوعًا للثانية، فتتبعها وتتقصى مظاهرها في الخطاب الأدبي على عمومه، ويكون هدف الشعرية بوصفها علمًا الوصول إلى مجموع السمات الجوهرية و الممكنة التي تميز الخطاب الأدبي وتتحكم في تشكيله وتطوره.

إن الشعرية[١٧] التي يتأسس عليها هذا العمل هي تلك التي تخص الناقد، وما توصل إليه من خلال تتبع مسار كامل لنصوص متعددة، ولا تخص النص في ذاته، وتفرّد نواحيه الجمالية والفنية؛ ذلك أنها تبحث عن الأسباب التي أدت بالباحثين إلى اقتراح استقلالية القصة القصيرة جدًا، دون أن تصل خصائصها الداخلية إلى جاهزية تسمح بذلك. فتتم مناقشة شعرية النص الأدبي بالنظر إلى التراكم المعرفي الذي أنجزه الباحثون سعيًا إلى تحديد هويته وتصنيفه. ومن هذا المنطلق ستُطرح مسألة العناصر المهيمنة على النص القصصي القصير جدًا، والخصائص المشتركة بينه وباقي الأنواع الأدبية، وهو الأمر الذي سيسمح لنا بفهم تركيبته، ثم هل تملك هذه التركيبة من العناصر المميزة ما يكفي لتجنيسها خارج حدود القصة.

لقد صال نقاد القصة القصيرة جدًا وجالوا في هذه المسألة، بعد أن تفاعلوا مع النصوص العربية المكتوبة. والملاحظ أن هؤلاء الباحثين حاولوا قدر استطاعتهم إثبات تفردها ، منذ أن قدم أحمد جاسم الحسين عمله النقدي الأول إلى يومنا الحالي. ولن تستطيع ورقتنا العلمية هذه أن تستقصي كل الخصائص المستنبطة؛ لذا تم التركيز على أهمها.

قدم الموسوي تصورًا شموليًا، فصَل فيه بين أركان القصة القصيرة جدًا وخصائصها وآلياتها. ويشير منذ البداية إلى صعوبة عمله، فـ «بعد محاولات كثيرة للضبط تبين أن بناء القصة القصيرة جدًا» يتأسس على أربعة أركان رئيسة هي: القصصية، والجرأة، ووحدة الفكر، والموضوع، والتكثيف ... قد يبدو أن الركنين الرئيسين هما: القصصية والتكثيف، وهذا مما لا شك فيه، لكن ذلك لا يعني أن الجرأة والوحدة ليست أركانًا بل هي أركان، لكنها تالية للركنين الأولين»[١٨].

من الواضح إذن، أنه ليس من السهل استنباط أركان محددة لهذا النوع الأدبي، نظرًا للتداخل الأجناسي الذي يطبعه، ومع ذلك يوجه الباحث أنظارنا نحو: القصصية، ووحدة الفكر والموضوع، والجرأة. وإذا كانت القصصية هي الجذر الذي تقوم عليه القصة القصيرة جدًا، ولا يمكننا تجاوزه، فهي موضع شراكة مع «القصة والقصة القصيرة»، ووجه الخلاف هو كيفية التعامل مع عناصر القصصية من حدث، وشخصيات، وزمن، وفضاء، وسارد...إلخ. وأما الجرأة والتكثيف فيظهران في القصة القصيرة جدًا بشكل أوضح، وإن كان حضورهما موجودًا سلفًا داخل أنواع أدبية أخرى. يعلّق حميد لحميداني على هذا الأمر قائلًا: إن «الطابع القصصي في القصة القصيرة جدًا يتميز بتقليص الحضور الحدثي لفائدة الإشارات السردية المقتضبة، على عكس ما هو حاصل في القصة القصيرة، كما أن ركن وحدة الفكر والموضوع يبدو ملحوظًا بشكل بارز

في معظم القصص القصيرة جدًا ذات القيمة الفنية والمضمونية، ويتم أحيانًا تفكيك وحدة الفكر والموضوع وتشتيتها لتوليد دلالات احتجاجية أو أنماط تعبيرية وجمالية جديدة»(١٩).

يمكن أن نبدأ بعرض الخصائص المشتركة أولا قبل الخصائص المميزة؛ حيث يوردها نور الدين فيلالي على النحو الآتي:

١- المزج بين الحوار والوصف والسرد.

٢- تعدد الرواة والأصوات.

٣- تدخل السارد. (٢٠)

لا ينكر أي باحث أن الآليات المذكورة تعد معطيات مشتركة في النصوص السردية، بطرق متفاوتة، فالوصف والسرد يصعب فصلهما سواء تعلق الأمر بالنصوص القصيرة أو الطويلة، والحوار يعد مكونًا مسرحيًا قبل أن تستثمره الرواية وغيرها من الفنون. أما تعدد الأصوات أو تدخل السارد فإنه يظهر في السرود العربية القديمة والسرود المعاصرة على حد سواء.

يؤكد ذلك أحمد جاسم الحسين؛ لأن عناصر القصة القصيرة جدًا موجودة في «القصة» و«القصة القصيرة»، وفي باقي أشكال السرود الأخرى، فإن «ما نريد التأكيد عليه أن لهذه العناصر حين تستعمل في عالم القصة القصيرة جدًا» خصوصية في الدور والبنية والسياق، فالنص مختلف في طبيعته، وإن اتفق في كثير من الأهداف؛ إذ قد تتواشج أجناس الأدب في الرسالة لكنها - ولا مشاحة في ذلك - قد تختلف في التقنية والطريقة والمسلك»(٢١).

يعترف أغلب الباحثين بالتداخل الأجناسي الذي تعاني منه مسألة التحديد الخصائصي في القصة القصيرة جدًا، الأمر الذي لا يسمح بتمييز حدودها بدقة، ومع ذلك يصرّون على استقلالها النوعي، ويتكئون على بعض العناصر التي تتلخص فيما «نسميه الإمعان في القصر، والذي جعل منها جنسًا أدبيًا شديد الاختصار والإيجاز، يعتمد الحذف والإضمار والتلميح، من خلال تكثيف الصور واللحظات، وهي كلها عناصر متداخلة، فقصر الحجم نتج عنه كثرة الحذف والتشذيب، واعتماد التلميح والإضمار بدل التصريح»(٢٢).

إن الاستنتاج الأول الذي يتبادر إلى ذهن الباحث هو أن العناصر والآليات المذكورة متداخلة إلى درجة يصعب الفصل بينها، فالاختصار والإيجاز يقودان لا محالة إلى الحذف والإضمار، مما يؤدي بالضرورة إلى التكثيف. وإذا قمنا بتحليل بسيط سنجد أن الإمعان في القصر لا يعد سمة القصة القصيرة جدًا فحسب، وإنما يشترك معها في ذلك المثل والطرفة، وإن كانا ينتميان إلى فنون القول القديمة، أما التكثيف فيعدُّ سليل الشعر - على الأقل - لغةً.

تتحدث أغلب الدراسات التي تُعنى «بالقصة القصيرة جدًا» عن الروابط الوثيقة بينها والشعر؛ حيث «اتصل السرد بالشعر فيما يشبه الزواج الكاثوليكي، وازدادت الصور تشابكًا وظلية عن طريق الصهر والتحوير وتمازج الخطوط والألوان، كما استغل السرد إمكاناته الإيحائية في توظيف الصور الرامزة التي زادت السرد ثراءً وتعددًا دلاليين»(٢٣)، غير أننا يجب أن نُذكّر بمسألة مهمة هي أن التكثيف في القصة القصيرة جدًا، لا يتوقف عند حدود القيمة الإيحائية للغة، وإنما يحكم كل العناصر المشكّلة للنص فيظهر تكثيف الأحداث، وتشذيب الشخصية ونزع ملامحها، فلا نرى منها غير ما تقيم من أفعال، ويتم حصر وتكثيف الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصية.

أما السمة الشعرية «للقصة القصيرة جدًا» فتعود إلى طبيعة المحكي القصير عمومًا؛ لأنه «وإن كانت القصة القصيرة ملتزمة بتقديم عرض قصصي نثري لحدث، فإنها تستخدم تعدُّدَ الدلالة في الشعر بلغة مكثفة (overdetermined) مجازيًا، التي تنتج إما عن الطبيعة الذاتية للشكل، أو من ضرورة استخدام (الكثير في القليل) التي تقتضي استخدام أكثر

الوسائل المتاحة إيحائية واقتصادية»[٢٤]؛ لأن كاتب القصة القصيرة محكوم بتشكيل المعنى في حيز محدود، مما يؤدي إلى الجنوح نحو الشعري.

نؤكد مرةً أخرى أن مرد الأمر كله فيما ذكره الباحث هو مسألة الإمعان في الاختصار والإمعان في التكثيف؛ أي التشديد على الآليات والحدّة التي تنتج عنه. فحينما يذكر حميد لحميداني أنه «لا وجود لجنس سردي آخر يضاهي القصة القصيرة جدًا في القصر الشديد وتكثيف الدلالة، واستخدام المفارقات، وتقليص الوصف والحدث، والإدهاش»[٢٥]، نستنتج بالضرورة أن هذه الخصائص موجودة في النص الأدبي سلفًا، فإن تميز القصة القصيرة جدًا يتصل بدرجة اعتمادها عليها من جهة، ثم إن كل الخصائص تتصل بقصر الحجم من جهة ثانية.

إن خاصية الإمعان في القصر التي عُدّت عنصرًا شكليًا فحسب، تؤثر بطريقة شمولية على باقي العناصر، والأمر يعود إلى الأقصوصة قبل ذلك، فـ «التحديد لا ينطبق سوى على الأقصوصة وهو علّة كينونتها»[٢٦]. فإذا كان تحديد الحجم هو العلة الأولى لوجود الأقصوصة، فإن الإمعان في التحديد هو العلة الأولى لتشكل نوع أدبي جديد، سُمي القصة القصيرة جدًا.

ما نريد الوصول إليه هو اعتماد الإمعان في القصر بوصفه خاصية جوهرية في القصة القصيرة جدًا، تحسم التغييرات الكلية الطارئة على بنيتها وطريقة تقديمها للأحداث؛ حيث تتحول عملية القص من التسلسل والإسهاب والتطعيم إلى الاختزال الملفت لعناصرها. مما يؤثر بالضرورة على الكمية المقدمة من الأحداث وكيفية تقديمها، وينتج جرأة على مستوى معالجتها، وحدّة التشذيب؛ إذ «لا سبيل لنكران أن قصر الشكل، الذي يبدو كأنه لا محالة يستلزم الإحساس بالحدّة أو الإعلاء من حدّة البناء والتشديد على النهاية»[٢٧].

مما يوضح سبب اتجاه القصة القصيرة جدًا إلى الاستثنائي، وغير العادي في أثناء عملية البناء، فإذا أخذنا طرق بناء الشخصية مثلاً، فإننا نجد أن «قصر الشكل يستلزم أن تكون الشخصية فريدة ذات أصالة كافية للفت النظر في الحال»[٢٨]. يجعل القصر الكاتب مجبرًا على الاختيار والمفاضلة، من أجل إيجاد المتفرد الذي ينجز تحولاً سرديًا ودلاليًا أكبر في حيز أقصر، وهكذا تصبح الشخصية متفردة وإشكالية، تستعصي على الفهم وتتمرد على القوانين السردية والنظم الاجتماعية، فـ«كاتب الأقاصيص يُجابه شخصيته بحدث غير مألوف يمكن أن يغير حياتها، وهو لا يقدم غير مغامرة واحدة، لكنها محددة، وتُحل الأزمة بطريقة غير متوقعة وغير ارتدادية، سواء بحسب القرار الذي سيتخذه البطل أو رغمًا عنه»[٢٩].

إن الشخصية حالة واحدة من حالات التحول التي تحدث على البنية السردية، ويمكن أن يتطور تأثير بنية النص القصصي القصير جدًا ليصل إلى القارئ؛ «فكثافة القصة القصيرة جدًا واختصاراتها المرحلية المحبوكة بإحكام، وإحراقها الشديد للمسارات الوصفية والحكائية، واستغناؤها الكبير عن الكثير من التفاصيل المهمة، أشياء تجعل النص الأهم لا يكتب على الورق بل يكتب على الخلفية، ذاك الوجه الثاني للنص، الذي بالضرورة يجب أن يكتبه المتلقي بنفسه بطريقة ما»[٣٠]؛ بحيث يتوجب على القارئ أن يعيد تشكيل النص ذهنيًا ليصنع نصًا آخر، فالمكتوب المختزل يعلن بالضرورة عن مسكوت عنه يقف خلفه، وعليه أن يمارس دوره في تعرية الغموض وفك ألغازه، وهذه العملية تجعله فاعلاً أساسيًا في بناء النص.

انطلاقًا من عرض الآراء النقدية المقدم سلفًا حول هذا النوع الأدبي الجديد، فإننا نصل إلى ملاحظات جوهرية يمكنها أن تكون مفتاح الجدل الذي يحوم حوله، نذكرها بإيجاز على النحو الآتي:

١- إن تسمية هذا النوع من السرود القصيرة جدًا بالقصة يؤكد ارتباطهما، مما لا يمنحه فرصة الانفصال الأجناسي.

٢- الخاصية الكمية التي تعد ميزته الجوهرية - وإن حاول بعض الكتاب تقزيم دورها- تؤثر بشكل جلي على طرائق استعمال الآليات السردية، وبناء الدلالة داخل النص، ولكن هذا لا يعني أن التقنيات بتصوراتها الجديدة منفصلة تمامًا عن أصلها؛ حيث يتوجب التريث إلى حين متابعة التحولات التي تنتجها كتابة القصة القصيرة جدًا قبل التسرع في فصلها عن جذرها الأصيل.

٣- يعدّ تلاقح الفنون - على اختلافها - داخل بنية القصة القصيرة جدًا مظهرًا معاصرًا، لا يمكن تفاديه على مستوى الأنواع الأدبية كافة، نظرًا للتحولات التقنية والإلكترونية التي تحكم التجربة الإنسانية، مما يجعل غياب الحدود واضحًا بين أشكال التعبير الثقافي في العالم بأسره.

٤- لا تطرح استفادة القصة القصيرة جدًا من المسرح والرسم والفنون السمعية البصرية مسألة تبعيتها لها؛ لأنها تنتمي إلى نسق سيميائي مختلف تمامًا عنها - بنيةً وإنتاجًا للدلالة - يعتمد وسائط متعددة من الصورة الثابتة إلى المتحركة إلى الأداء وغير ذلك.

٥- تطرح استفادة القصة القصيرة جدًا من الأنواع الأدبية الأخرى، كالسرود العربية القديمة التي كان القِصر مظهرًا لها، أو القصة القصيرة أو الشعر، كثيرًا من التساؤلات عن الحدود الفاصلة بينها وهذا النوع الأدبي الجديد، لأنها تنتمي إلى النسق نفسه، مما يجعلنا أمام خيارين، فإما أن نعد هذا التماهي جزءًا من شعريته وسمة نوعية من سماته الداخلية، أو أن نعمل على وضع قوانين تحدد مدى شرعية استقطاب هذه الفنون داخل بنيته.

٦- أغلب الخصائص التي اقترحها النقاد والباحثون بوصفها سمة القصة القصيرة جدًا، تمتد جذورها إلى القصة القصيرة أو القصة على العموم، وتعد سمات مشتركة لا يمكن الاعتماد عليها، لتجنيس هذا النوع الأدبي وتحديد شعريته.

٧- إن العناصر الشكلية للسرد مثل: الحدث، والهيئات السردية، والزمن، والفضاء ... وغيرها، التي تعتمدها القصة القصيرة جدًا، لا تربطها بالقصة أو الرواية، وغيرها من الأنواع الأدبية، وإنما تربطها بالنمط التعبيري الذي تنتمي إليه وهو «السرد»؛ حيث يجب أن نُفرّق بين النوع (Genre) والنمط (Type).

٨- يعد تجنيس القصة «القصيرة جدًا» خارج حدود القصة حلمًا مبكرًا، لأن أغلب الأركان والخصائص والآليات التي ذكرها النقاد، وتم استنباطها من النصوص مشتركة بين هذين النوعين ولا تتيح انفصالهما؛ لذلك نقترح على الباحثين الحفاظ على القصة بوصفها الجنس العام للكتابة القصصية، وتكون القصة القصيرة جدًا نوعًا فرعيًا، إلى حين تمنحنا الكتابات القصصية القصيرة جدًا ما يمكن أن نسميه سمة مركزية مستقبلاً.

الهوامش

١- جاك فوازين: ما الأقصوصة؟، ترجمة: عبد النبي ذاكر، دار تينمل، مراكش ١٩٩٥.

2- Tzvetan Todorov, **Théorie de la littérature -textes des formalistes russes**, Seuil, Paris, 2002, p 308.

٣- نور الدين فيلالي: القصة القصيرة جداً بالمغرب- بحث في مراحل تشكل نوع سردي جديد، شركة مطابع الأنوار المغاربية، وجدة - المغرب، ٢٠١٢، ص ٥١.

4- Tzvetan Todorov, **Théorie de la littérature**, p 309.

٥- جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدًا، دار نينوى، سوريا، ٢٠١٠، ص ٣٥.

٦ - نذكر في معرض هذا الحديث أحمد جاسم الحسين بوصفه أول باحث ركز بالبحث والتمحيص على هذه الظاهرة الأدبية الجديدة عند العرب في كتابه: «القصة القصيرة جدا .. مقاربة بكر»، سنة ٢٠٠٠، ثم تتوالى الأسماء التي نذكر منها: حميد لحميداني، ويوسف حطيني، وحميد ركاطة، وسعاد مسكين، وجاسم خلف إلياس، وجميل حمداوي، وغيرهم.

٧- نضال الصالح: القصة القصيرة في سورية .. قص التسعينيات، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، ٢٠٠٥، ص ٨٦.

٨- إبراهيم الحجري: القصة العربية الجديدة .. رهانات التحول بين الشكل والموضوع (مقاربة تحليلية)، شركة محاكاة للنشر والتوزيع، سوريا، ٢٠١٣، ص ٣٣١.

٩- سعاد مسكين: القصة القصيرة جدا في المغرب .. تصورات ومقاربات، التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ٢٠١١، ص٤١، ٤٢.

١٠ - قصة الديناصور هي من بين أقصر القصص القصيرة جدًا في العالم، كتبها أوغستو مونتيروسو فيما لا يتعدى سبع كلمات، وهي: «حين استيقظ، كان الديناصور ما يزال هناك»، غير أنها كانت مدرجة ضمن تحديد أجناسي آخر هو «قصص»، وليس «قصص قصيرة جدًا»، وللاستزادة يرجى مراجعة كتاب أوغستو مونتيروسو: الأعمال الكاملة وقصص أخرى، ترجمة: نهى أبو عرقوب، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، الإمارات، ٢٠١٣.

١١ - أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدًا .. مقاربة تحليلية، دار التكوين، سوريا، ٢٠١٠، ص ١١.

١٢ - سعاد مسكين: القصة القصيرة جدًا في المغرب، ص ٨.

١٣ - أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص ٢٣٨.

١٤ - أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدًا .. مقاربة تحليلية، ص ٣٧.

١٥ - أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد حبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص ٧١.

16- Oswalt Ducrot et Tzvetan Todorov, **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, Seuil, Paris, 1972, p 106.

١٧ – في الغالب الأعم نجد ارتباكًا في الترجمة العربية لمصطلح «الشعرية la poétique» بوصفها علم الأدب، و«الشاعرية la poéticité»، أو الأدبية – على حد تعبير جاكوبسون – بصفتها السمة المميزة للنص الأدبي في فرادته، وقد اقترح عدد من الباحثين الفصل بينهما بتسمية العلم بالشعريات وترك مصطلح الشعرية للسمة المميزة للنص، ونذكر منهم: الناقد توفيق بكّار، والناقد عز الدين المناصرة، والناقد عبد الملك مرتاض.

١٨ - أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدًا .. مقاربة تحليلية، ص ٤٣، ٤٤.

١٩ - حميد لحميداني: نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدًا – قضايا ونماذج تحليلية، مطبعة آنفو برانت، فاس - المغرب، ٢٠١٢، ص ٢٣.

٢٠ - نور الدين فيلالي: القصة القصيرة جدًا بالمغرب، ص ٥٢، ٥٣.

٢١ - أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدًا - مقاربة تحليلية، ص ١٨.

٢٢ - المرجع السابق، ص ٥٩.

٢٣ - محمد الزموري: فخاخ الحلم والمرايا .. دراسات في القصة القصيرة، مطبعة آنفو - برانت، فاس - المغرب، ٢٠١٠، ص ٩٦.

٢٤ - تشارلز ماي: القصة القصيرة.. حقيقة الإبداع (نحو تقييم التطور التاريخي ودراسة الخصائص النوعية للقصة القصيرة)، ترجمة: ناصر الحجيلان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ٢٠١١، ص ٢٦٠.

٢٥ - حميد لحميداني: نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدًا، ص ٩٧.

٢٦ - جاك فوازين: ما الأقصوصة؟، ص ١٠٢.

٢٧ - تشارلز ماي: القصة القصيرة .. حقيقة الإبداع، ص ٢٦٢، ٢٦٣.

٢٨ - المرجع نفسه، ص ٢٦٥.

٢٩ - المرجع السابق، ص ١٠٢.

٣٠ - إبراهيم الحجري: القصة العربية الجديدة، ص ٣٣٤.

شعرية التوتر في هندسة القصيدة وبنائها

قراءة في «القصيدة المتوحشة» لـ نزار قباني

حبيب مونسي*

تقديم

كتب نزار قباني «قصيدته المتوحشة» - التي سنقف على ثلاثة مقاطع منها فقط، حصرًا لمجال القراءة - على طريقته المعهودة في كتابة شعره، والتي تحدث عنها النقاد كثيرًا، وأصدروا فيها أحكامهم المختلفة. وهو أمر لا يعنينا الساعة، ولن نستمع إليه، حتى لا يشوش علينا تصنتنا للتوترات التي نحاول إرساءها مدخلًا من مداخل القراءة المتعددة، سيميائية كانت، أو غير سيميائية؛ لأن مطلبنا ينحصر في كشف الأقنعة المتراكبة في أثناء الكتابة الإبداعية. ورصد توترات الحضور في مقابل الغياب. لذلك السبب نشرع أولًا في إثبات النص ليكون المستند الأول لفحصنا.

- أحبيني.. بلا عقد.
  وضيعي في خطوط يدي..
- أحبيني.. لأسبوع.. لأيام.. لساعات..
  فلست أنا الذي يهتم بالأبد.
  أنا تشرين..شهر الريح.. والأمطار.. والبرد.
  أنا تشرين.. فانسحقي.. كصاعقة على جسدي..
- أحبيني.. بكل توحش التتر.
  بكل حرارة الأدغال.. كل شراسة المطر.
  ولا تبقي.. ولا تذري..
  ولا تتحضري أبدًا.
  فقد سقطت على شفتيك كل حضارة الحضر.
- أحبيني كزلزال..كموت غير منتظر..
  وخلي نهدك المعجون بالكبريت والشرر..
  يهاجمني..كذئب جائع خطر..
  ينهشني.. ويضربني كما الأمطار تضرب ساحل الجزر..
  أنا رجل بلا قدر.. فكوني أنت قدري.
  أبقيني على نهديك.. مثل النقش في الحجر.
- أحبيني..ولا تسألي كيفا..
  ولا تتلعثمي خجلًا.. ولا تتساقطي خوفًا..
- أحبيني بلا شكوى.. أشكو الغمد إذ يستقبل السيفا..
  وكوني البحر والميناء.. كوني الأرض والمنفى..
  وكوني الصحو والإعصار.. كوني اللين والعنفا..
- أحبيني بألف ألف أسلوب.
  ولا تتكرري كالصيف
  إني أكره الصيفا.

---

* أستاذ التعليم العالي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر.

لا ينكر دارس أن التجربة الشعرية لنزار قد استطالت مع الزمان مستفيدة من التجارب المختلفة التي تراكمت عند قدميه من مادحيه وناقديه على حد سواء. وكان له أن يغترف منها لمعالجة شعره، والتفنن في إخراجه، زيادة على أساليب إنشاده، وطرائقه المختلفة المتنوعة، التي نزعم أن النصوص فيها غير النصوص التي ترقد في صفحات الديوان. ذلك أن المعالجة البعيدة عن إنشادية الشاعر قد لا تحمل إلينا المراد الذي كان يقف وراء مثل هذه القصائد. هل أنشدها الشاعر متحمسًا للمرأة التي يبحث عنها في هذا الفيض الجارف من الدفقات الشعرية؟ هل أنشدها فيما يشبه المتهكم الذي تحمل نبرات صوته ضربا من الهجاء للمرأة المبتذلة التي تطيع أوامره دون أن ترفع إليه حقيقة المرأة التي يريد؟ قد لا يبحث عن أنثى، قد يكون الشكل الذي يراوده ليس إلا قصيدة تتلبس رداء الأنثى.

ليس أمامنا - في غياب الإنشادية - سوى التقمص أو التماهي العاطفي الذي يفرض علينا التلبس بتجربة الشاعر في عالم النساء.. وفي كلا الأمرين سنظل بعيدين عن الاقتراب الحميمي الذي نسعى إليه للتعرف على التوترات التي تسكن القصيدة. فإذا كنا نقدر عظم الحمل الذي يقع على عاتق القراءة في ابتعاد القصيدة بمفهومها الجديد، ونأيها عن التحقق أمام القراءة، فإننا عوضًا عن ذلك نحاول التفتيش عن الذبذبات التي يصنعها الغياب في رسمه لهيكل القصيدة، جاعلين منها المدخل الذي يفتح أمامنا حقيقة الذات التي يبحث عنها الشاعر في قصيدته.

إن القصيدة تريد من الآخر (المرأة) أن يكون على هيئة، أو هيئات معينة، فهل تتحقق هذه الهيئات في ذات واحدة؟ أو أنها تتوزع على عدد يتعذر معه الحصر؟ أو أنها أشتات مجتمعات في تصور باهت لم يصل بعد إلى الصورة التي يريد؟ أم أننا أمام التشتت، نصادف الإرادة مستحيلة التحقيق، التي تجعل من الحلم حلمًا طوباويًا يتعالى في سماء المثال؟ أم أن لعبة التضاد والتناقض التي تنبني عليها التوترات لعبة تجد امتدادها في صلب فلسفة خاصة للحياة، يريد الشاعر إخراجها في ثوب الفن، حتى لا تفقد حرارتها التي تعتمل في صدره؟

إنها بعض من الهموم التي تقف في وجه القراءة بما تشيع من آيات الخيبة والتخييب، التي تجعل القراءة وهي تقترب من مثل هذه النصوص فعلاً خاليًا من الجدوى، أو أنها مما توحي للقارئ بأن هناك من النصوص نصوصًا تقرأ فقط، ولا تتطاول إليها الأيدي سائلة لغتها عن الأين والكيف؟ إنها مثل التحف التي ليس لنا أمامها سوى التوقف والتعجب. وأن كل سؤال يلامسها - حتى لو كان بريء القصد - قد يلوث صفاءها بما يحمل إليها من جهل المتطفلين على الجمال. وانطلاقًا من اعتقادنا ذاك، سنتجرد من القبليات التي كانت لنا في اعتبار التوتر حدثًا مكينًا في البنية التحتية للقصيدة، ونشرع في إزالة الأقنعة التي تَخْمُر حقيقتها تباعًا.

١- الفكرة هاجسًا.

يذهب صلاح فضل إلى أن القارئ لا يقوم بوظيفة سلبية في عملية التواصل باعتباره مجرد متلق فيها: «بل إن وظيفته بالغة الإيجابية والدينامية؛ فالقارئ يتدخل في خلق القصيدة ابتداءً من تصورها الأول، ممارسًا فعاليته بطريقة نشطة من داخل الشاعر ذاته؛ حيث ينظم أبنيته معتمدا على فروض القراءة»(١). وهي الشهادة التي تبيح عمليات التقمص التي تحدثنا عنها من قبل. غير أن ما نستأنس به منها، هو «خلق القصيدة» الذي يتيح للقارئ الارتقاء إلى المنابع الأولى لها، حتى ولو كان الارتقاء قائمًا على «الفروض» التي قد لا تجد لها في واقع الشاعر ما يدعمها. إنها فروض لا تنطلق من فراغ أو وهم، بل لها أن تغترف من القصيدة نفسها ما يعززها، ويجعلها معقولة إلى حد ما

والفكرة التي نؤسس عليها الفروض نريد لها أن تتصور الشاعر في فترة من العمر قد جاوز فيها الأربعين. يستعيد فيها على نفسه جملة التجارب التي تلونت فيها المرأة قناعًا بعد قناع، وثوبًا بعد ثوب، التي لم تُعقِّب في ذائقة الشاعر سوى ضرب من المرارة التي تحول دون الري والارتواء. إنها فترة مراجعة وتحصيل، تتراتب فيها المشاهد والمواقف، رافعة إلى عين الشاعر الشاخصة ألوان الأنثى التي تعاقبت دون أن تفصح عن المرأة، التي تستوطن الذات، فتمنعها عن غيرها منعًا يجعل الشعر موقوفًا عليها، كما كان الشأن مع «مجنون ليلى»، أو «العباس ابن الأحنف». ثمة حضور تهيمن فيه المرأة على ديوان الشاعر كلِّه. إنها فترة لو قلَّب فيها الشاعر ديوانه الخاص، لوجد للأنثى من كل الجنسيات حضورًا مختلطًا فوضويًا، يثير في النفس كثيرًا من التقزز والنفور، إلى درجة ينقلب فيها التغزل إلى ضرب من الهجاء المبيّت. وكأن الاحتفال بالأنثى على هذا النحو السافر المتضارب قتل لها، وسفح لدمها بين الأوراق التي عجزت أن تكون مخلصة للمرأة؛ إذ ليس من سمات الذكورة والفحولة التعدد المفضي إلى التسيب الماجن، بل قد يكون التعفف والحرمان أكبر عنوان عليها في أعراف كثير من الشعوب.

فالفكرة التي نقف عليها فيها كثير من الغضب على الذات العاجزة عن الاستقرار والإخلاص، وعلى الأنثى المبتذلة التي لا تعارض ولا تمانع، التي ليس لها ما للقصيدة من تأبٍ وممانعة. إن الغضب يتأسس على هذا البحث المضني الذي لم ينته إلى الاستقرار، الذي يأبى إلا أن يجعل الوصول انطلاقة أخرى في متاهات الحيرة التي تتكشف عتماتها. فهل نفلح في إصابة رضا الشاعر إذا قمنا بعملية تجميع للمرأة من خلال العناصر الأنثوية المتناثره في ديوانه؟ أم أننا إذا ما أتممنا التجميع وقفنا على مخلوق ليس فيه من الآدمية شيء؟ قد يكون الكابوس الذي يؤرق الشاعر فيملي عليه لغة التضاد والتناقض لغة الرضا المؤقت، وصور الغضب المستديم. قد يكون فيه ما حصد التوثب الأرعن من تجارب، ساقتها الأيام في صالونات الدبلوماسية، وجلسات اللهو، لكن المؤكد أن الغضب الذي ينسج سدى القصيدة غضب مشروع تتذرعه القراءة لتجعله المدخل الذي تطل منه على ذات معذبة، لها من النعت الذي أُلحق بها «شاعر المرأة» حمل يزداد ثقله مع الأيام. يجد فيه القراء ضالتهم من طرب وشهوة، ولا يجد فيه الشاعر سوى الحرمان المستمر. إنه الغضب الذي يرى فيه الثمرة التي يتعهدها لا تجد حلاوتها إلا في فم الأغرار من المتطفلين، وتُعقِب في مذاقه المرارة المتزايدة.

إن الغضب وإن كان مدعاة للهجاء قديمًا، كما كان الشراب والطرب، فإنه في عصر غاب فيه الهجاء، لا يزال يثير الهجاء المبطن الذي لا يتجه إلى ذات معينة، بل يتخير الجنس والنوع، وكأنه يروم الهدم الذي يزيل من الوجود ما يجعل هذا الجنس على تلك الحال التي تثير الاشمئزاز والنفور. فالغضب الذي يتوتر في صلب القصيدة، غضب فلسفي. يرتفع إلى مساءلة القيم التي لم يعد لها من الفعالية ما يجعلها الحارسة على الدوام والاستمرار.

ويتأسس الغضب على مبدأ التواصل الشعري الذي: «يرتبط بالعناصر المعقولة، وغير المعقولة في التعبير الشعري.. إن الكاتب لا يعرف أحيانًا بطريقة منطقية أبعاد ما يقول، فإنه لا يمكن أن يجهل ما عبر عنه بحدسه. هذا الحدس، وليس التصور الذهني هو موضوع التواصل الشعري»(٢)؛ لأن الفرض الذي فرضناه مؤسِّسًا لبؤر التوتر ينبع من الحدس، سواء كان حدس الشاعر الذي يجعله يرتفع إلى الفهم الفلسفي للحياة، أو حدس القارئ الذي يقابل إشعاعات الغضب من خلال التركيب اللغوي الذي يرفع إلى القراءة حدة الألفاظ، وحرارة العبارات، مفضيًا إلى التوترات التي تنزع من قوس الذات الموتورة.

إننا إذن أمام الذبذبات التي يتولاها الحدس في الاتجاهين معًا: اتجاه البث، واتجاه التلقي. ولا نحسب أن طول الذبذبات واحد في كلا الاتجاهين؛ بل يكفينا أن تكون الوتيرة واحدة في تلمس الغضب فيهما، مادام النص يلوث القارئ بجراثيمه «CONTAMINATION» وينقل إليه عدوى الغضب، فلا يكون تلقيه له إلا من خلال هذا المنزع وحده.

٢- أقنعة التوترات.

لابد لتجميع عناصر الغضب والتوتر - انطلاقًا من النص- أن نحشد الألفاظ التي تنمُّ عنه، أو التي تحمله صراحة. غير أن الألفاظ لا يمكن محاسبتها معجميًا في هذا المسعى؛ بل يجب التنصّت إلى حفيفها انطلاقًا من الفرضية التي طرحناها من قبل. التي تجعل حياة الشاعر بحثًا مستمرًا عن المرأة.

(أ) الوتيرة المتصاعدة:

• الحب: أحبيني

بلا عقد ←التحرر من القيد والعادات الجارية.
لأسبوع ← الرضا بالإحساس العابر.
بكل توحش← السطو، الافتراس، انتهاز الفرص.
كزلزال ← التغيير، وقلب السلوك المتعارف عليه.
لا تسألي كيفا ← الرضا بالمصادفة فقط.
بلا شكوى ← توافق الطرفين.
بألف ألف أسلوب ← التعدد والتنوع، حكاية شهرزاد.

تكشف هذه السلسلة من المتواليات التي ترتبط بفعل الحب القائم على الرغبة التي تريد التحقق في المقبل من الأيام، عن عدم رضا بالكيفيات التي كانت له مع متعلقات الحب من قبل. وكأن الإشباع العاطفي المنتظر من فعل الحب لم يؤت أكله؛ لذا كانت الرغبة في تجاوزها إلى غيرها من الكيفيات التي تتّسم هذه المرة بكثير من التوتر، ومفارقة المعهود، جاعلة العلاقة تقوم على ما يشبه التضاد مع سالفتها، بل التناقض الذي يهدم المنجز منها، الذي لم يترك في ذات الشاعر سوى الجوع العاطفي الذي لم يحقق له التفرد في حبه، ولم يحقق في المرأة الصورة المنتظرة التي تطمح إليها رؤى الشاعر الحالمة.

إنه يريد الحب المتفلت من العقد، الحبَ المتحررَ من القيد، المنفتحَ على الجديد دومًا، أو هكذا يبدو من صريح العبارة. إلا أن العقد الذي يتهم، قد ينصرف إلى ما تتلفّع به المرأة اليوم من أوهام تجعلها تعتقد في ذاتها الغموض المحبب، والسحر العجيب. بيد أنها مجرد أقنعة تشوه فيها هذا المظهر الذي يخرجها من حقيقتها الفطرية إلى كثير من التصنع الذي تفرضه العقود الجديدة التي طوقت بها حقيقتها. وصراع الشاعر مع العقد ليس طلبًا للتهتك والتحلل كما نتوهم، بل صراعه مع الحجب المسدلة دونه والمثال الذي ينشد. وكأننا إزاء العقد، لا نبصر الذي يقف وراءه بالقدر الذي يجعل اهتمامنا وقفًا على الهيئات التي تريدها كليشهات التعامل اليومي التي تُحسب على التحضُّر. إن صراعه يمتد إليها من خلال إعلان هجران مظاهر الحضارة التي زيفت المثال وقنّعته.

إنه في صراعه يريد مثاله نقيًا لأسبوع.. لأيام.. لساعات.. وهي حركة تراجع واضحة يدرك معها أن ما يطلبه لا تعرفه النساء اللواتي يصادفهن في طريقه، يريدها في صفائها لساعات وحسب. قد تكفيه هذه السويعات لتعويض الشطر المهدر من تجاربه التي أتلفتها العقود والأقنعة. وإدراكه ذاك يمتد به إلى التراجع عن المدة المحددة؛ لأنه يعلم أنه يطلب مستحيلًا، فيتراجع من الأسبوع إلى الأيام دونه إلى الساعات، ولا يخلّف هذا التراجع الذي تسربله الخيبة سوى المرارة في الكهل الذي صاره، الكهل الذي يشكل الزمن بالنسبة إليه أكبر الهواجس التي تنخر عوده، فليس أمامه متسع من الوقت ما يكفيه لطلب الفطرية شهرًا أو سنة، أو

أكثر من ذلك، أو أقل. ولا يعقب التراجع الملتاث بالخيبة سوى الغضب. غضب نقرأ آياته في: «بكل توحش»، و«كزلزال»، فالتوحش عودة صريحة إلى البدائية التي تتحقق فيها الفطرية عارية من كل قناع، عاطلة من كل عقد، منفتحة على التجربة البكر التي يلتقي فيها الحب بالقلب، فيحدث فيه ارتعاشته الأولى الخالية من كل تزوير ونفاق. إن العَقد مثقل بهذه الجراثيم، مترع الكأس بالنفاق، متسخ الإزار بالأعداد التي تمسحت به من قبل.

ولا تكون «الزلزلة» إلا نفضًا للثوب مما علق به. فتزول عنه الأدران التي علقت به. وليس للزلزلة من معنى في هذا المقام إذا لم تطح بالأوثان التي نصبتها العقود، فتحيلها يبابًا، وليس لها من فعل سوى التدمير الذي لا يُبقي من الماضي شيئًا. إن الكهولة التي يقف على عتباتها الشاعر، تفرض عليه تجاوز الكل إذا أراد أن ينعم بشيء من الحب الذي يطمح إليه.

إنها المرحلة التي نلمح فيها تردد الشاعر أمام نموذجه. إنه يخشى ألاّ تفهم عنه مراده، وأن يتعذر عليها المَسْك بالحقيقة التي يحاول المَسْك بها؛ لذلك يسارع فيقول: «لا تسألي كيفا»، و«بلا شكوى»، و«بألف ألف أسلوب»، قد نشهد فيها شيئًا من الشفقة على المرأة المتحضرة التي تعجز عن الفهم، شيئًا من الحيرة أمام رجل يطلب طوباوية بدائية. فلا يريد منها أن تسأل عن الكيف، وأن تضمر شكواها من جهلها، من قلة حيلتها، من عدم قدرتها على موافقته فيما يريد، يريدها أن تشرع في بحث مستمر انطلاقًا من ذاتها ألف ألف مرة، شأن شهرزاد مع شهريار، تُبطل فيه تعطشه إلى دم النساء.

إن موضوعة الحب - وهي تصاغ على هذا النحو - لا تترك في أذهاننا مجالاً للشك في الصراع الداخلي الذي تتوالى توتراته على النفس، محدثة فيها هذا التصعيد الذي يمكن رسم مخططه البياني تعامدًا مع تدرجات الرغبة المستحيلة.

(ب) أقنعة الفاعلة:

متوحشة ← كالتتر.
مدمرة ← لاتبقي ولا تذر.
عنيفة ← غير متحضرة.
مدمرة ← كزلزال.
محرقة ← شعلة من الكبريت والنار.
فاتكة ← كذئب جائع.
وقحة ← لاتخجل، لا تشتكي.
محتوية ← كالغمد للسيف.
غير مستقرة ← أرض/منفى،صحو/إعصار، لين/عنف.
متعددة ← ألف ألف أسلوب.

فالأقنعة المتراكبة للفاعلة تكشف عن التحولات التي يجب عليها إجراؤها في ذاتها أولاً، حتى تتمكن من بلوغ الأسلوب الذي يطمح إليه؛ لذلك عدلنا عن المرأة إلى نعت «الفاعلة» نريد منه أن ينصرف إلى الفعل وحسب. وكأن المطلب ليس ذاتًا ذات امتدادات اجتماعية وعقدية. وإنما هي مجرد فعل يتحقق على الهيئة التي يرغب فيها الشاعر، في مقابل «الفاعل» الذي ينعته ويدل عليه. قد نعلم أن اصطلاح الفاعل أدخل في اللسان السيميائي، ولكننا نتوقف الآن عند الصفة التي تنتهي عند حدود الفعل الخالص مادام المطلب في الأقنعة، لا نتجاوزه إلى غيره من أحاسيس ومشاعر.

إنه يريد من التوحش الذي يقابله «التتر»، تلك الحركة التي تتجه في اتجاه واحد ليس لها من غاية سوى السطو، وليس لها من هدف سوى التدمير. إنها لا تحمل مشروعًا مفكرًا فيه من قبل، بل تقف عند مجرد التوسع الذي يضع تحت السيف رقابًا جديدة، وتحت اليد متاعًا وسبايا؛ ذلك أن المعنى الذي يحمله التتري، لا يمكن أن يتقدم بنا بعيدا عن الفعل الخالي من المعنى الإنساني، القائم على التدبر. لقد غدا التتري رمزًا للبدائية المتوحشة بما اقترف من أفعال لا يمكن تبريرها تاريخيًا، ولا سياسيًا، ولا

عقديًا. إنها أفعال فيها من التطرف والعنف، ما يجعلها أفعالاً وحسب، لا يقوى التعليل على رفع فداحتها وعظم خطبها.

إن الفاعلة - وهي تلبس قناع التتر - تأتي في فعلها من مظاهر العنف وفداحة الخطب، ما يجعل الذات لا تتوسل التعليل، ولا تبحث عن الأسباب، ولا تحاول الاهتداء إلى السر .. سيكون موقفها من ذلك موقف الشعوب التي وطئتها أقدام التتر، تزرع فيها من الرعب ما كان يخول للتتري أن يقول للضحية: «امكث هنا سأعود لقتلك»، فلا تفكر الضحية في النجاة بجلدها، ويعود التتري يستكمل فعله المجاني.

كذلك كان التدمير، والحرق، والفتك، والوقاحة من مستتبعات الفعل التتري الذي وصفنا، وكأن الأقنعة الجديدة، حتى وإن ارتبطت بدلالات جديدة، لا يمكن إخراجها عن هذا الإطار الذي اختاره الشاعر كسرًا لكلشيهات المرأة المتحضرة. سيكون لها من التدمير الذي لا يبقي ولا يذر، ومن التدمير الذي يزلزل المتعاقد عليه من أساسه، ومن الحرق الذي يأتي على الأخضر واليابس، ومن الفتك شراسة الذئب الذي ينحدر من الغاب يتضور جوعًا، ومن الاحتواء وسلطة التملك ما للغمد من سلطة في احتضان السيف.

إن البدائية التي يسعى إليها الشاعر لا تجد تفسيرها في البحث الأيروسي عن العنف، ولا في السادية التي تتلذذ بتعذيب الجسد. إنها أوهام علم النفس الحديث في تلقفه مثل هذه الإشارات، بيد أن الذي يمليها صراحة أقنعة أخرى للفاعل تقف في الطرف المقابل، تلتمس من عنفها أن يوقد جمرتها التي تشرف على الخمود، أن تنفخ في رمادها ريحًا يبدد عنها البرد الذي أخذ يتخلل فرائصها مع خريف الكهولة. إنها الرّجة الكبرى التي ينتظرها الفاعل، فتحدث فيه من زلزالها الحركة التي تخلصه من الموات الذي يدب فيه.

إن صورة التتري المتوثب، والذئب المتضور جوعًا.. وصور النار، والزلزال، والغمد، وغيرها.. لا يمكن فهمها بعيدًا عن مقابلاتها التي تتلمس فيها الفعل الذي يرد إليها شيئًا من توثبها الذي خبا تدريجيًا، وهو يلهث وراء العقود، ووراء المظاهر، والمساحيق التي أثقلت وجه الأقنعة المترادفة على حقيقة المرأة. لم تعد الأنثى فيها تكفيه، ولم يجد للمرأة من حضور. إنها هي الأخرى في حاجة إلى الرجة التي تطوح بها بعيدًا في عالم البدائية المحبب، عالم الافتراس والفتك.

(جـ) أقنعة الفاعل:

أنا، السيف ← الذات الشاعرة، الغياب، التجرد، الوحدة.

تشرين ← الخريف، الذبول، التحول.

الريح ← العقم، الخراب.

المطر ← الهلاك، الضعف والابتلال.

البرد ← انعدام الحرارة، غياب العطاء، الجنس.

بلا قدر ← التيه، الضياع، غياب الأمل.

إننا حين نقرر أن ما يبرر الأقنعة التي تتصل بالفاعلة، يجد مبرره في الأقنعة المقابلة التي تستر حقيقة الذات الشاعرة، نرتكز إلى ما اتخذناه من قبل فرضية نؤسس عليها فعل القراءة. لقد زعمنا أن الدخول إلى الكهولة، أو تخطيها في حياة الشاعر هي المبعث الحقيقي لمثل هذه التوترات الشديدة التي تحكم القصيدة وتهندس بناءها. وأن اختيار اللغة يأتي من هذا المنزع، خاصة وأن قصائد الغزل لم تعد تغري الشاعر في هذه المرحلة. بل أضحت ثقيلة على نفسه، فيمجها، ويتهرب منها، على الرغم من طلبات الجمهور المتكررة. فتكون القصيدة التي بين أيدينا أقرب إلى رثاء الذات منها إلى التغزل الصريح، بل هي الرثاء الفلسفي للذات وقد بلغت من التجارب ما بلغت. إنها تعقب في نفسه من المرارة ما يخول لنا تقديم هذه الفرضية التي قد تبدو للدارسين غير معقولة أساسًا. ولكن ألا يحق لنا أن نستمع قليلاً إلى الشاعر نفسه، وهو يقول: «سأعترف لك اعترافًا خطيرًا. إنني أصبحت أخجل من قصائد الحب، أنا

الذي كنت الناطق الرسمي باسم ملايين العشاق. كلما وقفت على منبر، وخطر على بالي أن أرطب الجو بقصيدة حب. قلت ما بيني وبين نفسي: عيب يا ولد. إن الأرض تهتز من حولك، والعالم العربي تأكله الحرائق، وأنت قاعد تثرثر أنت وحبيبتك، وتتغزل بحرير يديها، وخوخ شفتيها، بينما النار وصلت إلى ثيابك، وإني لا أستغرب هذا التحول في شعري، وفي أفكاري، ومواقفي»(٣).

ليست خطورة الاعتراف - فيما يخصنا على الأقل - في التحلل من قصائد الغزل، وإنما في التحول في الأفكار والمواقف، وفي الخجل الذي ينتاب الشاعر كلما هم لا بالغزل قصدًا، وإنما بتلطيف الجو بقصيدة غزل. وشتان بين الرغبة في الغزل، والرغبة في تلطيف الجو بقليل من الغزل. إنها المفارقة التي بنينا عليها الافتراض، وهي التي نعود إليها لتعزيزه مرة أخرى، ملتمسين من الأقنعة التي أشرنا إليها أن تدلنا عن مسببات التحول التي تنطمر في أعماق الغياب.

إن المقابلة بين أقنعة «الفاعلة»، وأقنعة «الفاعل» تفصح عن مقدار التحول «مسافة»، وعن مقدار التحول «فلسفة». كما أنها تكشف فعل الزمن في الذات الشاعرة التي تخيرت من الأقنعة ما يمثلها على حقيقتها الجديدة. إنه السيف؛ تلك الأداة الجرداء التي تتصل بالموت بأكثر من سبب. إن فيها من الموات ما يجعلها الرمز الذي ينصرف من معاني القوة والشجاعة التي كانت له في قصائد النضال، إلى البرودة، وعدم التمييز بين رقبة وأخرى، إلى العدم. إنها تتواصل دلاليا مع «تشرين» الشهر الذي يطل على الشتاء، ويمهد له، بما يقدم من معاني التحول في الطبيعة التي يخفت فيها بريق النضارة، وشدة الإضاءة. فتبهت ألوانها، وتتعرى هياكلها، رافعة إلى السماء عيدانها المجردة من الثمر، والورق، والزهر. يرافقها في تحولها الريح العقيم الذي يكتنز في معانيه معنى الهلاك (اللهم اجعلها رياحًا ولا تجعلها ريحًا).

ذلك هو الدعاء المأثور إذا ما استقبلت الريح وجوه القوم، يخشون ما فيها من عذاب، وعقم، وخراب.. ولم يكن المطر في موروث العربية قرين الخصب أبدًا، بل كان على الدوام لصيق الهلاك والعذاب.

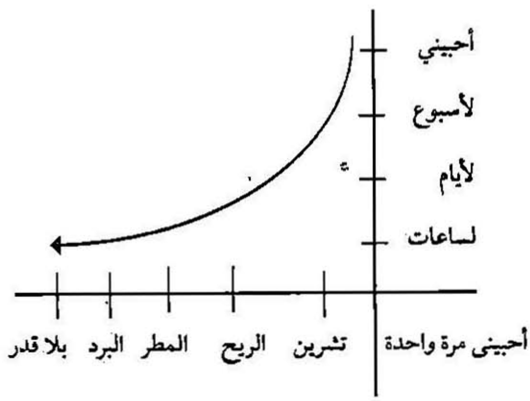
إنها أقنعة تتفلت من رقابة الشاعر وهو يرسلها على وجه القصيدة، بيد أنها بما تحبل به من معان، وما تكتنز من دلالات، تنصرف بنا إلى تقرير الحالة التي يعانيها الشاعر في مرحلته تلك. فإذا أضفنا إليها البرد، وتلاشي القدر، فقد ألحقنا بالذات حالة الضياع والتيه، التي تطوِّح به في متاهات البحث الجديد عن الرجة التي تعيد إليه شيئًا من توازنه المطلوب. إننا حين نضع قبالتها أقنعة الفاعلة نتأكد من الرغبة الدفينة التي تعتمل في قرارة الذات، نحس رفضها الضعيف لما آلت إليه، نستشعر ضعفها وهو يدب فيها مدعوما بالخجل، والرغبة في الاعتراف.

أمر خطير أن يعترف الشاعر بأن المنهج الذي سار عليه، والذي نصبه ناطقًا رسميًا باسم العاشقين، لم يعد يجد في قرارته من آيات التشريف التي كانت له من قبل. إنه يجد فيه الخجل إلى درجة وصمه بالعيب (عيب يا ولد). هذا الاعتراف الذي يقرر عندنا الوجهة التي يجب أن تسلكها القراءة اليوم، معيدة إلى «المؤلف» اعتباره الأول في تقرير المعنى الأولي الذي ربما انفتح على التأويل مرة أخرى بغية التعدد والانتشار، ولكن الحضور الخطير «للمؤلف» لا يمكن أن يستهان به اليوم، وبخاصة وأن الدرس الغربي نفسه يصارع «الردة» التي تزحف عليه مطالبة بذلك الحق الأثير. يقول روبرت شولتز: «في الوقت الحاضر لدينا دعاة أشداء للنقد الذي يتوجه إلى المؤلف، وأعني بالنقد الذي يتوجه إلى المؤلف؛ ذلك النوع من التأويل الذي يؤثر دور المؤلف في النص، ويريد استرجاع نية المؤلف بوصفها مفتاحًا لمعنى النص. وأبرز دعاة هذا المنهج هو إ.د. هيرش الذي طرح قضيته بقوة وبلاغة في كتابيه: (المصداقية في التأويل)، و(أهداف التأويل)»(٤).

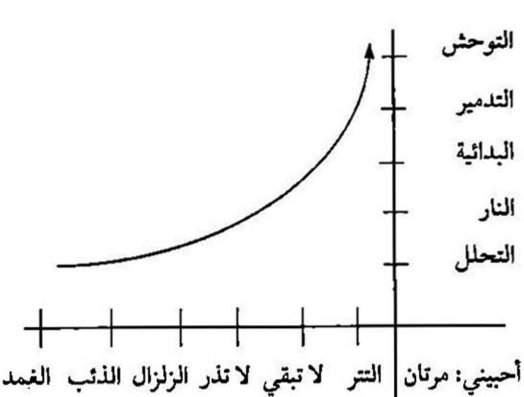
إن النية التي يتحدث عنها هيرش قد تفهم في سياق المقصد الذي كان فكرة ابتداء في خلد المؤلف، ثم اختمرت لتجد لنفسها الشكل الذي يناسبها للخروج قصيدة، قد نضيف إليها «نية» اللغة التي تطمر في استعمالاتها القديمة ظلالا يمكن أن تضيف إلى النية الأولى جديدا نرى من واجب القراءة التنبه إليه.

فليس المبدع ذاتا فقط، وإنما اللغة في تواصلها مع الذات تعبيراً، وفي تواصلها مع المتلقي أثرًا؛ لهذا السبب نستطيع أن نرسم شكل التقاطع بين توترات الفاعلة والفاعل لتقديم مخطط وتيرتين: وتيرة الذات الشاعرة، ووتيرة المرأة (الرغبة).

(د) المخطط البياني لوتيرة الذات الشاعرة:



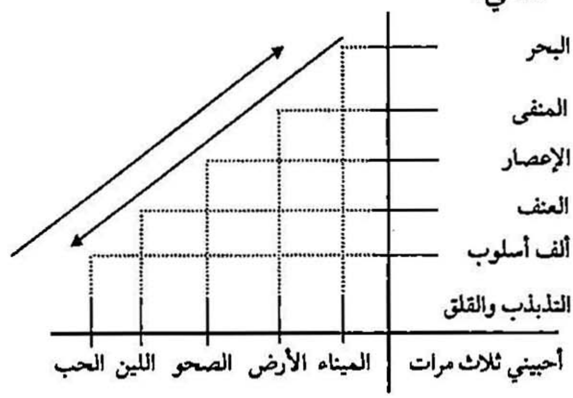
(هـ) المخطط البياني لوتيرة المرأة (الرغبة) :



إن العلاقة الواضحة من المخططين تكشف عن اختلاف في اتجاه الوتيرتين: الأولى، والتي ترتبط بالذات الشاعرة، وتيرة نازلة، تعبيراً عن حالة التدني في الموقف، والحياة، وحصاد التجربة. إنها وتيرة تنتهي بـ «بلا قدر»، وكأنها تعلن عن إفلاس الشاعر في المسعى الذي رسمه لنفسه، أو على الأقل رسمته له الشهرة التي ارتبطت به دهرًا، والتي أخذ يتحلل منها على النحو الذي شهدنا من قبل.

إن الوتيرة نازلة تكشف عن مخبوء الشاعر، وتفضح فيه الذبول الذي يعتريه في هذه الفترة الحرجة من حياته على الأقل. وقياسها على هذا القبيل يثير في القراءة البحث عن أسباب الاندحار الذي يعانيه الشاعر في نفسه أولاً، وفي تجربته ثانيًا، وكأننا بالكشف عن مسار التوترات الداخلية التي تحتفظ بها اللغة، نستطيع دومًا النفاذ إلى العمق الذي تكتمه الذات، وهي تداري اللغة حتى لا ترفع ما فيها من تراجع وخوف، إنه الخوف من الآتي، الخوف من المنتهى الغامض الخالي من القدر، وكأن القدر في النهاية ملاذ يتذرع به المرء لتفسير ما يؤول إليه، فيقول أنه قدر وكتاب. غير أن الذات التي تسلب هذه التعزية، ذات ضائعة تائهة في دروب المصادفات التي تكتنفها المفاجآت المتجددة، والتي لا تسمح لها بالاختيار الذي يعارك القدرية في المقرر سلفًا. إنه يريد من خلال التصعيد الذي يلحقه بالفاعلة إيغالاً في البدائية، تثوير الوتيرة النازلة التي تحدد تراجعه. وهي مزاوجة إن أفلحت في مزيجها مكنت الشاعر – نظريًا على الأقل– من الاستفادة من الرجة التي من شأنها أن تعيد له توازنه المفقود، وترتب في ذهنه الأولويات التي سيعتمد عليها في تقرير قدره. لذلك كان التعامد الذي نقيمه بين الوتيرتين تعامدًا من شأنه أن يكشف التأرجح بين المطلبين جيئةً وذهابًا في نسق من التبادل الحاصل بين الفاعلة والفاعل.

ولنا أن نمثلها تجسيدًا لحركتها المتبادلة، صعودًا ونزولاً في الاتجاهين. مقيمين التعامد على عناصر جديدة نستقيها من بقية النص. والتي تمكننا من خلال بنائها الخاص من النفوذ إلى العلاقات التي تحكم الترابط الذي ينشئه الشاعر في الفقرة الأخيرة، وكأننا أمام حركة فيها من الارتداد الذي يفسر طبيعة العناصر المختلفة، نرسمها في البيان التالي:

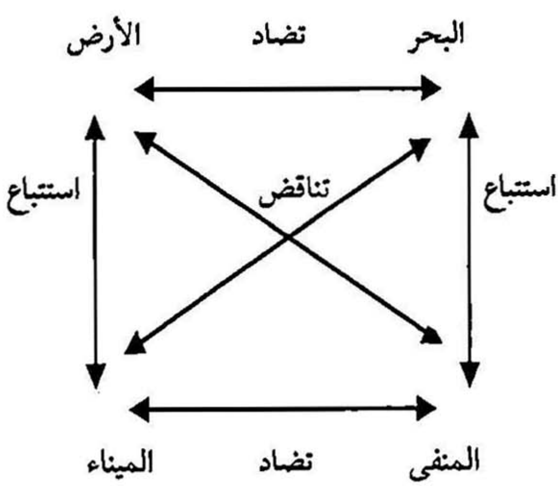


إن التعامد المشاهد على المخطط ينبني أساسًا على التضاد بين العناصر العمودية والعناصر الأفقية، مُحَدِّثًا بطبيعة العناصر التي اختارها الشاعر لبناء المفارقة بين الأقنعة في النموذجين. وكأنه بذلك يريد التأكيد على القرب/البعد الذي يجده إزاء النموذج الذي يسعى إلى تحقيقه من خلال الأوصاف التي ساقها في تراكيبه الشعرية. غير أن هذه العناصر لا تلقى إلقاء من غير روية وتدبر. إنها في هذا النسق الخاص تتمتع بكثير من الترابطات التي يحكمها منطق خاص. إنه منطق شعري، فني في الأساس. ولكنه على الرغم من ذلك يجسد الرغبة التي يهجس بها الشاعر من خلال استتباب هذا الضرب من التنافر الحاصل بين المتقابلات.

فإذا أخذنا «البحر» في مقابل «الأرض»، أو «المنفى» في مقابل «الميناء»، كانت الحقول الدلالية التي تنتشر انطلاقًا من الألفاظ الأربعة من الكثرة والتعدد، ما يسمح لنا بقراءتها على النحو الذي يخدم الفكرة التي أسسنا عليها الفرض السابق. مادام البحر فضاء للضياع، والهلاك، والفقد. تقابله الأرض لترفع إلينا معاني الأمن، والوطن، والأهل. وما شئنا من المعاني التي تنتهي إلى السكينة والاطمئنان. كما أن المنفى ابتعاد وفرقة، قد يكون الميناء منطلقها. غير أن الميناء عودة ولقاء، أوبة ورجوع؛ لذلك تأخذ هذه الأقنعة التي تتلبسها الفاعلة من خلال رغبة «كوني» هذا التضاد، وذاك التناقض الذي يريد الشاعر أن يؤسس من خلاله حقيقة النموذج الذي يرغب فيه.

إننا نستطيع قراءة الثنائية الأولى من خلال المربع الذي شاع عن غريماس، والذي من شأنه الكشف عن مسميات العلاقات التي تشد الثنائيات إلى بعضها، مبينا منطقها الداخلي، حتى نتبين الشدة التي تحكمها في تفاعلها داخل القصيدة أولاً، وفي صلب النموذج المنشود.

نسميه «إيجادًا ماديًا»؛ لأن العناصر فيه تنحو منحىً ماديًا في دلالتها المباشرة، وكأنها بذلك تريد أن تستجمع العناصر التي تقوم شاهدًا على الوجود العيني للنموذج، فإن هي أفلحت في ذلك كان الإيجاد المعنوي مرتبطا بها على نحو صريح، يسهل على القراءة اكتشافه من المقاربة الأولى.



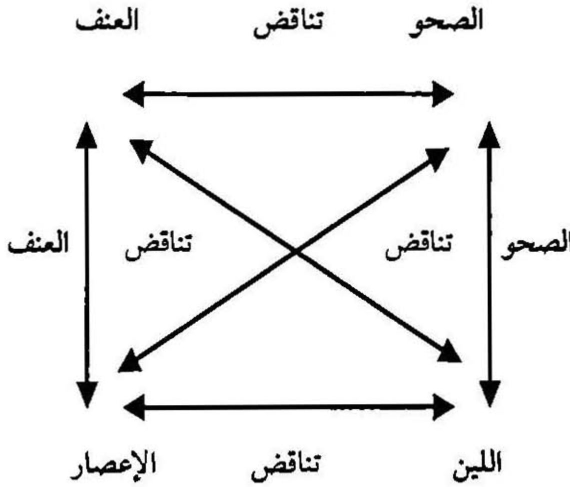
إن علاقة التضاد التي تقوم بين البحر والأرض، علاقة تأخذ حقيقتها من الطبيعة نفسها. وكأنها تقسم الوجود إلى عالمين متجاورين متضادين في نفس الوقت. ووجودهما ضروري لبعضهما البعض؛ لأن التضاد مثلما قلنا من قبل لا ينفي الطرف الآخر، بل يذهب في الاتجاه المقابل فقط، محتفظًا للعنصر الضد بمصداقية وجوده، ومجاورته؛ لذلك كان البحر والأرض محببين للذات الشاعرة في آن. غير أن له من البحر ما ليس له من الأرض، وله من الأرض ما ليس له من البحر. وتلك التكاملية التي يتيحها التضاد تجد حقيقتها - هي الأخرى - في التعارض الواضح بين ذات الفاعل والذات الفاعلة، وفي مطالب الرغبة التي تريد أن تجمع الضد إلى الضد بحثًا عن الرجّة التي تعيد للموات حرارة الحياة.

إننا لن نستسيغ وجود نموذج يلبي الهيئة التي تكون فيها الذات الفاعلة؛ لأنها ستكررها نسخة عنه. والشاعر يعلن صراحة أنه يكره التكرار، يرغب في التجدد. كذلك تقوم الضدية بين المنفى والميناء، انطلاقًا وأوبةً، رحلةً ورجوعًا. إنه الذهاب والإياب الذي يوقع حركة البحث والتجدد في آن. وينسف عن الأشياء استقرارها المميت. إن الرحلة تقتل المكان وتغيبه من خلال التجديد المستمر لأشكاله وهيئاته. وتتلف الزمن؛ لأنها لا تترك له متكأ يجسد فيه استمراريته الخطية. كذلك كانت الرحلة في الشعر العربي القديم، مغالبة لسلطة المكان وقهر الزمن؛ لأنها كانت التحول الذي يشارك به الشاعر دورات الفلك، فلا يشعر معها بالكر والفر، إلا من خلال وقوفه على الأطلال، ذلك الشاهد الثابت على استقرارية المكان، وفعل الزمان.

إن المنفى - وإن كان يضاد الميناء، ويتحد معه في آن - يمكّن الشاعر من التحرك بين القطبين، حركة بناء وهدم، حركة إنشاء وإتلاف، وهي الحركة الوحيدة التي توهم الذات بوجود الفعالية التي تتحسس مواتها في قرارة الذات؛ لذلك نستشعر أن القصيدة في عمقها إنما هي رثاء للذات، وبكاء على ما آلت إليه من لا قدرية وجدب. إن الكثير من الشعر العربي الذي صنف في هذا الغرض أو ذاك، لو أعيدت قراءته على ضوء حضور الغياب المستكن وراء الصور والعبارات، من خلال الكشف عن شبكة العلاقات التي تحكم الترابطات الناشئة بين عناصره، سيفصح عن الجديد الذي يجبرنا على إعادة النظر في التصنيف السالف. كيف يجوز لنا أن نتصور ابن زيدون في نونيته التي يبعث بها من السجن؟ بعدما زال عنه الجاه والحبيب، قصيدة غزل، وفيها من رثاء الحال ما فيها؟ ألكونها أنها ذكرت ولّادة أو ألمحت إليها؟ إننا لو فعلنا ذلك أبطلنا رسالة الشعر من أساسها، ربما أعاد حضور الشاعر إلى رحاب شعره اليوم، والتحلل من الادعاء المغرض في نفيه وإقصائه، الكثير من الحقائق التي ظلت غائبة من ساحة الشعر.

إننا إذا تأملنا العلاقة عموديًا، انتهينا إلى تسمية جديدة في طبيعة الروابط بين العناصر المتعامدة، تقدم جديدها لعين التأمل. فـ «البحر»، و«المنفى» يخضعان لعلاقة استتباع. بمعنى أن الواحد منهما يستتبع الآخر. وكأن الربط بينهما لابد له أن يسلك منطق هذه العلاقة دون غيرها من العلاقات. كذلك الشأن في «الأرض»، و«الميناء»؛ لأنه جزء منها، كما كان المنفى جزءًا من البحر على سبيل التغليب. غير أن منطق العلاقات الداخلية تحكمه وتيرة التناقض التي تهدم فيها العناصر بعضها البعض. ولا يكون الهدم إلا في مجال المعاني التي يحملها الحقل الذي تنتمي إليه العناصر؛ لذلك كان البحر يقف من الميناء موقف تناقض، فذا للفقد، والضياع، والغربة، والمنفى. وذاك للعودة، واللقيا، والأهل، والأحبة. ففيهما تتجسد الحركة الراجعة بما تشتط بعيدًا في الاتجاه النقيض. والخبر عينه نجده في «الأرض»، و«المنفى».

أما إرادة الإيجاد المعنوي، فتتطابق مع الرغبة الأولى (المادية) حاملة إليها من المعاني الشفافة ما يلبسها حقيقة الأنثى التي يريد الشاعر رفعها إلى مقام المرأة المثال. نجسد علاقاتها في المربع التالي:



قد نقرر من وراء هذه العلاقات التي نشاهدها أن مسألة الوعي التي يحاول النقد الحديث إقصاءها كليًا، أو جزئيًا من ساحة الإبداع الفني، مسألة لا تقوم على شاهد مادي، اللهم إلا في الكتابة السريالية التجريبية التي تتعمد العبث، واستبعاد الوعي من ساحة الحضور المبدع. غير أن الهندسة التي ترفعها القصيدة، وهي تتكشف في هذه الأثواب المتراكبة من العلاقات الأفقية والعمودية، يؤكد حضور الوعي الشاخص الذي لا يترك للغيبوبة سلطة التوجيه والتسيير؛ لأننا من خلال هذه العلاقات نكتشف الحضور الطاغي للذات المبدعة، وهي تحاول المجاهدة لبيان رؤيتها للنموذج الذي يقرر مصيرها في مستقبل أيامها. إنها مسألة مصير. ولا أظن أن المصير يترك للمصادفة العابثة التي تتلهى بإلقاء القول على عواهنه، من دون عقد ينتظمه. سواء كان الإعلان عن العقد من شارات الشاعرية، أو كان خفيا يدب بين المكونات البنيوية للقصيدة.

إن انتهاء الشاعر من فصل الإيجاد المادي، لينتقل إلى فصل الإيجاد المعنوي، لا يتأسس صنيعه على العبث، واللعب بالكلمات؛ وإنما يقوم على السعي وراء استنفاذ الفكرة التي من أجلها قامت الثنائيات، وترادفت الأقنعة على وجه الذات الفاعلة والمنفعلة على حد سواء. غير أننا ونحن نذهب هذا المذهب لا نريد أن نناقض أنفسنا في ادعاء جديد ينفي عامل اللاوعي. إننا نقرره، ونقر بوجوده؛ لأننا نقر بالغياب بعدًا للذات الشاعرة التي لا يمكن لها أن تتحكم في الكثير من معطياته المادية والمعنوية، ولكننا نراه فعلاً دسيسًا، تتسرب عناصره إلى سطح القصيدة، محدثة فيها من الآثار ما ينبع عن البعد العميق الذي يشكل غور النص، ويفرض على الكلمات من الحمولة ما لم يكن لها أصالة. كما يفرض على الأساليب أن تسلك سبلاً فيها من المخالفة والانزياح ما يحولها بدورها إلى مثيرات تستوقف القراءة، وتهز استسلام القارئ لهدير الكلمات. إن فيها من الانتظارات الداخلية ما يفرض على القارئ التوقف لتفحصها، وحل عقدها.[٥]

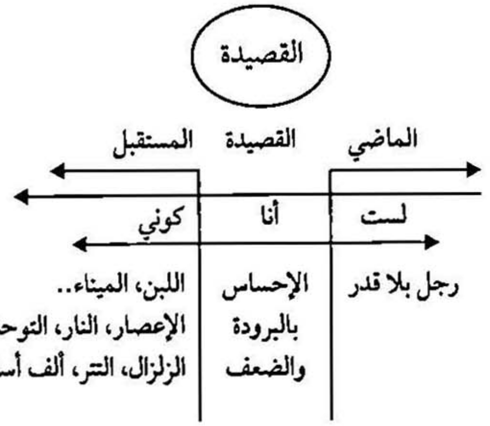
٣- حركة الوتيرة الإبداعية في النص.

ليست القصيدة جملة من التوترات وحسب، تتعاقد فيما بينها في ما يشبه الجملة العصبية التي تتولى إدارة الأحاسيس المختلفة في الجسد الحي؛ بل القصيدة - إضافة إلى ذلك - حركة لها من الامتداد في الزمان والمكان ما يجعلها تحتل حيزًا من الوجود يتجاوز الإنشاد، ويتجاوز الكتابة، إلى التاريخ، وعندما نستعمل مصطلح التاريخ لا نريد منه الإخبار عن الماضي فقط، وإنما نريد منه التشوف إلى المستقبل كذلك؛ لأن الحركة التي تسكن القصيدة الحية لابد أن تذهب بها من الماضي إلى الحاضر، إلى المستقبل. تكتسب في سيرورتها من المقومات المستجدة ما يخول لها استدامة الفعالية، والتأثير في الأجيال المتعاقبة.

وكذلك صنيع الفن الذي إذا ما انتهى من التعبير عن مقاصد صاحبه أصالة، انفتح على التجارب الإنسانية من غير قيد أو شرط، سوى شرط التفاعل الصادق مع التجربة الأم. قد يؤمم القارئ النص لنفسه في لحظة من لحظات العمر، مكتشفًا أنه النص الذي كان يمكن أن يقوله. وأن هذه هي اللغة التي كان يبحث عنها في قرارة نفسه. وأن الصور المختارة إنما انتزعت من أحاسيسه هو، لا من أحاسيس غيره. تلك هي المشاركة الفعالة التي تكتشف فيها الذات المتلقية ما يزحزحها عن أفقها القديم لتتفتح على الجديد، مضيفة إلى رصيدها من المعاني التي كان مخبأ عنها في تلافيف غيابها الخاص.

كما يقوم فعل التأميم بإفراغ شحنات جديدة التوتر على القصيدة، تنحرف بها عن التوترات الأولى التي أنشأت معمارها الخاص. وفي ذلك تكمن حقيقة التجدد للنص، وحقيقة التعدد في القراءة؛ لأننا لا يمكن أن نطمئن إلى قراءة ليس فيها من هذه المعاناة، ما يفتحها على التعاطف مع النص، ومن ثم ما يؤهلها لأن تقول جديدها عن النص. إذ القراءة ليست اقترابا باردا من النص، شأن المخبري الذي يتفحص الجسم المشرح أمامه، من غير أن تساوره المشاعر التي تجعل الجسم امتدادا له. بل إن القصيدة لن تفلح في التأثير، وإشراك القارئ إلا إذا كانت حقا امتدادا للقارئ، يجد فيها من تاريخه الخاص ما يستحثه على الإقبال عليها.

وإذا شئنا - تماشيا مع لغة المخططات - أن نجسد تاريخ القصيدة التي قرأناها، أمكننا تقديم هذا الشكل الذي يبسط أمامنا حركة القصيدة، وهي تلخص في سيرورتها طرفا من حياة صاحبها على الأقل، أو طرفا من حياة المتعاطفين معها تجربة؛ لأننا سنجعل لها من الوجود امتدادا في الماضي، تلخيصا لجانب مهم من حياة الشاعر، الذي لم يجد فيه من المنجزات ما يجعله ماضيا يرضي الذات. ومن الحاضر ما يكشف عن اللحظة الحرجة التي تقف فيها الذات عند نقطة التحول الكبرى في مواقفها وأفكارها. ومن المستقبل ما ترغب في أن يكون على الهيئة التي اجتهدت القصيدة في رسمه.



إن حركة القصيدة وهي تمتد هذا الامتداد، في الاتجاهات الثلاثة، توحي لنا بأن الفكرة التي سكنت الذات الشاعرة، لم تكن فكرة ناشئة عن مثير طارئ، حادث في غفلة التوالي الزمني. ولكنها فكرة متجذرة في الزمن، تعود أصولها إلى ترسبات من الأحاسيس المتوالية على مر الأيام. إنها فكرة ناشئة من المرارة التي تتعاظم في مذاق الذات، انطلاقا من توالي التجارب التي لم تأت بالمأمول فيها من إشباع ولذة. تلك التجارب التي لم تقرب بين الشاعر والمرأة التي ينشد، بل التي كشفت له عن زيف النماذج التي أسس عليها معرفته بالنساء، التي كانت الكلشيهات الحضارية تشوه فيها المرأة، وتتفنن في إبراز الأنثى تحت المساحيق، والأنوار المختلفة، والتبذل الساقط. لذلك كان التقرير النهائي عنها من خلال استعمال الماضي المطل على الحاضر (لست) يسفر عن (رجل بلا قدر). وأن الحاضر الذي يوقعه ضمير المتكلم (أنا) الشاخص الذي يعتمد نتوء الهمزة، ليطل منها على الجميع، من دون قناع ولا زيف، تدل

على الموات الذي بدأت برودته تدب في الأوصال والأطراف. أما المستقبل المأمول، فيتجسد من خلال فعل الأمر (كوني) عساه أن يحدث في الذات من الرجات ما يبدد الموات، وما يستدفع الضياع والفراغ.

إن القصيدة بحركتها تلك، تلخيص حي لشطر من حياة الشاعر، يمثل فيه النص مؤشر تحول نحو الجديد الذي لن يجد فيه القارئ قصائد الغزل على النبرة التي اعتادها من قبل، بل يجد فيها من المطارحة الفلسفية ما يرغمه على تغيير معاييره الجمالية والفنية التي كان يحتكم إليها. إنه لن يرى بعد هذا النص نصا فيه العذوبة الفطرية للغزل التي عهدها من قبل. سيجد نفسه إزاء نص لن تفك حباله مرجعيات الصور القديمة، ولا رموزها المهترئة استعمالا.. سيجد إنسانا أولا وأخيرا.. شاعت له مصادفات عدة أن يكون شاعرا محسوبا على الغزل، يتنصل من هذه التهمة التي لبسته، يبحث لها عن امتداد فكري، يخرجها من دوامة المساحيق والعطور. يرفعها من الخدور المضللة، إلى ميادين الفكر الحائر وراء معاني الأشياء وحقائقها.

الهوامش

١- ينظر، صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٢٣.
٢- المرجع السابق، ص ٢٥.
٣- من حديث لنزار قباني مع ياسين رفاعة، جريدة النهار اللبنانية ١٩٨٨/٠٨/١٧، عن جودت نور الدين: الشعر العربي.. أين هي الأزمة؟، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٦، ص ٤١.
٤- روبرت شولتز: السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٤، ص ٢٥.
٥- ينظر، حبيب مونسي: فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ٢٠٠١، ص ٢٤٩-٢٤٨.

شعرية الانزياح

قراءة في قصيدة «بكى الناي» لـ محمود درويش

(مقاربة أسلوبية)

وداد بن عافية*

تناول جون كوهين **J.cohen** موضوع الانزياح (Deviation) الذي أسس وفقه شعرية خاصة به انطلاقا من مسلمة مفادها أن الشعر مجاز، وبالتحديد استعارة.

يعدُّ كوهين الشعر منزاحًا عن النثر، وهو كل استعمال لغوي غير شعري بما في ذلك النثر الأدبي، إذ إن «مجمل المفاهيم المرتبطة بالانزياح والانحراف والعدول تنضوي تحت تسمية واحدة هي (نظرية البعد)، أي البعد عن النثر من خلال خرق نظامه اللغوي»(١).

يحدث الانزياح في رأي جون كوهين نتيجة لعدم ملاءمة المسند للمسند إليه، مما ينتج عددًا من المجازات؛ «فعلاقة المشابهة تنتج الاستعارة، وعلاقة المجاورة تنتج الكناية، وعلاقة الكلية أوالجزئية تنتج المجاز المرسل»(٢).

استنادا إلى التمييز السوسيري بين اللغة (Langue) والكلام (Parole)، يميز كوهين بين نوعين من الانزياح: السياقي والاستبدالي، «فالانزياح السياقي الذي هو منافرة تخرق قانون الكلام إنما استند إلى مفهوم الكلام عند سوسير بوصفه الانجاز الفردي أو بوصف الانزياح السياقي منافرة تحدث فيما هو مكتوب أو مقول أو فيما هو حاضر، أما الانزياح الاستبدالي فلم يميز إلا بالاستناد إلى مفهوم اللغة عند سوسير بوصفها الذخيرة الذهنية أو بوصف الانزياح الاستبدالي حدث في هذه الذخيرة أي فيما هو غائب يستبدل به الحاضر»(٣).

يحدث الانزياح الاستبدالي في مستوى اللغة كالاستعارة، ويهدف الانزياح السياقي في رأي كوهين إلى «استثارة العملية الاستعارية»(٤).

مستويات الانزياح السياقي

يسمي كوهين الانزياح السياقي «منافرة» ويقصد بذلك المنافرة الدلالية الحاصلة من عدم ملاءمة المسند للمسند إليه (انزياح إسنادي)، وهو ما يسميه كوهين اللانحوية (Ungrammaticalnness)، لاختلال وظيفة الاسناد النحوية، «إن اللانحوية تؤدي إلى تغيير المعنى طالما أنها تتصل بالإسناد - في رأي كوهين - غير الطبيعي والذي يؤدي إلى منافرة هي التي تفرض معنى آخر»(٥).

* ناقدة أكاديمية، الجزائر.

يتمظهر الانزياح السياقي في قصيدة «بكى الناي» في عدة مستويات هي:

١- الانزياح التركيبي: وهو الذي يحدث في ترتيب المتوالية الشعرية، من خلال التقديم والتأخير؛ «فقوانين الكلام تقتضي ترتيبًا معينًا للوحدات الكلامية، فيما يقوم التقديم والتأخير في الشعر بخرق هذا الترتيب وإشاعة فوضى منظمة - إن صح الوصف - بين ارتباطات تلك الوحدات»(٦).

يتمظهر الانزياح التركيبي في القصيدة على استحياء، ومن نماذجه قول محمود درويش:

لو أستطيع ذهبت إلى الشام مشيًا
وتنزل فينا المسافات دمعًا
يلهث فينا حرير الدموع يدًا

الملاحظ هو حدوث الانزياح التركيبي من خلال التقديم والتأخير والنعت الزائد، إذ يفترض أن الترتيب المنطقي للجمل يكون على النحو التالي:

ذهبت مشيًا إلى الشام (لو أستطيع)
تنزل المسافات فينا (دمعًا)
يلهث حرير الدموع فينا (يدًا).

جاء هذا النوع من التقديم والتأخير للتأثير على السياق الدلالي للقصيدة؛ ففي البيت الأول تأكيد على أهمية المكان الذي تم تقديمه «الشام»، وفي البيتين الآخرين تركيز على المفعول به وهو «الشاعر»، لذا تم تقديمه نتيجة لتألمه ومعاناته في علاقته بالمكان.

٢- الانزياح الصوتي: يتمثل الانزياح الصوتي في القافية والتجنيس، و«إذا كانت قابلية فهم الرسالة اللغوية معتمدة على سلبية الفونيمات فإن القافية والجناس سيخترقان مبدأ السلبية، فيحولان الاختلاف الذي تتوفر عليه فونيمات اللغة إلى تشابه مطلق أو مفيد، ومن هنا تشوش الرسالة من خلال توفر مدلولات مختلفة ذات دوال متشابهة»(٧).

يتبدى الانزياح الصوتي في قصيدة «بكى الناي» من خلال الإيقاع الداخلي الذي ينقسم إلى نوعين هما: الانزياحان الفونيمي والمونيمي:

(أ) الانزياح الفونيمي: هو أصغر وحدة أساسية في الدراسة الصوتية الحديثة، يعادله بالعربية الحرف، ويمكن دراسته من خلال التجانسين الصوتي والحرفي.

• التجانس الصوتي: يرى جون كوهين أن هذا النوع من التجانس الصوتي هو نتيجة لمبدأ التمفصل المزدوج، حيث تؤدي مدلولات مختلفة بدوال متشابهة كليًا أو جزئيًا، وقد يوحي هذا التجانس بقرابة معنوية(٨)، ومن أمثلته في القصيدة - وإن كان نادر الورود - التجانس الحاصل بين:

(...) أتبكي لتبكي سدى
(...) يا رمح صمت المدى

يوجد تشابه صوتي بين كلمتي سدى ومدى، حتى أنهما تكادان تتطابقان لولا الاختلاف الحاصل بين حرفي (السين) و(الميم)، والملاحظ أنهما يقعان في موقعين متشابهين في البيتين الخامس والسادس، إلا أن كل واحدة منهما وردت في سياق مختلف عن الأخرى، ومن ثم فهما مختلفتان دلاليًا بحيث تدل (سدى) على عدم الاستمرارية، فيما يدل المدى على الاستمرار، وهكذا أدى التجانس الصوتي والاختلاف الفونيمي إلى اختلاف كلي في الدلالة، وهي ظاهرة أسلوبية لايمكن توافرها في النصوص النثرية في الغالب على خلاف الشعر.

• التجانس الحرفي: يكون على مستوى البيت الشعري، ويرى جون كوهين أن هذا النوع من الجناس يكون مماثلاً للقافية، «إلا أن الاختلاف يبقى في كون الجناس يعمل داخل البيت؛ فيحقق من كلمة إلى كلمة ما تحققه القافية من بيت إلى بيت (...)، التجانس الحرفي لايظهر إلا حيثما يكون هناك انزياح فونيمي»(٩).

ومن أمثلة الجناس الحرفي في القصيدة قول محمود درويش:

ينوح الحرير على ساحل، يتعرج في صرخة لم تصل أبدًا

وتنزل فينا المسافات دمعا. بكى الناي. شق
السماء إلى امرأتين. وشق
الطريق، وشق القطا، فافترقنا لنعشق. يا ناي!
رفقًا

يظهر الجناس الحرفي في السطر الشعري الأول من خلال تكرار فونيم (الحاء) ثلاث مرات، و(الراء) التي تكررت ثلاث مرات، و(الصاد) المكررة مرتين. أما في السطر الشعري الثاني فقد تكرر فونيم (الشين) أربع مرات، و(النون) سبع مرات، و(القاف) سبع مرات، و(الفاء) أربع مرات.

أما على مستوى المقطع، فإن حرف «النون» هو الأكثر تواترًا قياسًا إلى بقية الأصوات الأخرى، إذ تكرر ثماني مرات في: (ينوح، تنزل، فينا، الناي، امرأتين، فافترقنا، لنعشق، ناي)، وهو ما ينعكس على المستوى الدلالي، إذ يسهم تواتر حرف النون في إشاعة جو من الحزن والأسى والنغمة الأسيانة في القصيدة، وهو ما يتوافق مع موضوعها المرتبط بالشام.

(ب) الانزياح المونيمي: المونيم

هو الكلمة وتساوي الجذر زائد المورفيم. وتدخل الظواهر الصوتية المتعلقة بالمونيم تحت ما يمكن أن نسميه التوازي، وأغلب هذه الظواهر الصوتية تقوم على أساس التكرار.

• التقسيم والتعادل التركيبي: يقوم هذا النوع من الانزياح المونيمي على تكرار فونيم معين في أول كل سطر شعري، ويسهم في تدعيم بنية الايقاع الداخلية، في مثل قول محمود درويش:

بكى الناي، لو أستطيع ذهبت إلى الشام مشيًا
كأني الصدى
بكى الناي، لو أستطيع البكاء كناي

نلاحظ تعادلا تركيبيا بين هذين السطرين نتيجة للتكرار الحاصل في بدايتيهما، فهما يتكونان من (فعل + فاعل + أداة شرطية + فعل). وهذا النوع من التوازي له وظيفة أساسية على المستوى السمعي نتيجة تكرار وحدة صوتية أساسية تسهم في ترسيخ دلالة البكاء والحزن وعدم القدرة على تغيير وضع الشاعر في علاقته بالشام.

• التكرار: التكرار وثيق الصلة ببنية التوازي في النصوص الشعرية، وتقول نازك الملائكة إنه «يضع في أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها، بحيث تطلع عليها»[١٠].

فإلى جانب ما أشارت إليه نازك من أن التكرار يسلط أضواء نفسية على الكلمة أو العبارة المكررة، فإنه يلعب دورًا مهمًا على المستوى الدلالي في ترسيخ معنى معين، كما أن «الأمر في التكرار يتعلق بانزياح مونيمي، إذ تكرار مونيم معين يخرق معيار اللغة الطبيعية التي لاتقبل التشابه لتحافظ على المعيار الصوتي»[١١]. يقول محمود درويش:

شق السماء إلى امرأتين وشق الطريق وشق القطا، فافترقنا لنعشق.
أتبكي لتبكي سدى.
أصدق ما لاأصدق.

يسهم التكرار في خلق فضاء درامي في القصيدة طرفاه الحقيقة والخيال، فالشاعر في صراع بين ماهو كائن وما يرجو أن يكون، هناك صراع بين قوى مختلفة تصنع الكون الدلالي للقصيدة بدينامية تتحرك نحو السلب وترسيخ قيم الواقع المرير والمفروض على الشاعر، مما أشاع النبرة الأسيانة الحزينة في الأبيات.

الانزياح السياقي ونسق المشابهة

تتميز اللغة الشعرية بتجاوزها تقريرية اللغة العادية إلى المجاز والإيحاء، فهي لغة تقوم على الانزياح اللغوي والدلالي، لذا أمكن الاعتماد على هذا المفهوم في مقاربة البنية الدلالية لقصيدة «بكى الناي» في بنائها النصي وتوالدها الدلالي، وذلك استنادًا على مستويات التمثل المجازي للقصيدة،

والذي يتمظهر في ثلاثة مستويات هي: المشابهة والمجاورة والمفارقة؛ ولأن النص ينبني على علاقة المشابهة الناتجة عن الاستعارة، فسيتم التركيز عليها دون غيرها من مستويات التمثل المجازي في القصيدة.

المشابهة نوع من المجاز النصي الناتج عن التشبيه أو الاستعارة، ووروده بشكل متواتر في النص يوجد سياقيًا نسق المشابهة، «فبالنسبة للعلاقة القائمة على أساس التشبيه، فهي تتم نتيجة تعدد أحد طرفي التشبيه، وهذا غالبًا ما يتحقق بفعل تعدد المشبه به بالقياس إلى المشبه الذي تعتبر سلسلة المشبهات به، عند تنميطها في خانات دالة عبارة عن صفات له»(١٢).

«أما المشابهة الناجمة عن الاستعارة، فتقترن بدينامية التشخيص، الذي ينزع بالتعبير عن تصورات مجردة أو غير محددة، من خلال تصورات أخرى نفهمها بوضوح»(١٣).

يتحقق التشخيص في النص الشعري بواسطة الفعل أو الصفة (الاسم الدال على صفة)، و«تتبلور المنافرة أو عدم التطابق الدلالي الذي يشكل في رأي بول ريكور **P.Ricoeur** لحظة أساسية لإنتاج الاستعارة، كما أنه مؤشر على إمكانية التأويل السياقي التي تستدعي مشاركة المتلقي»(١٤).

تتجلى البنية الاستعارية في قصيدة محمود درويش في عتبة العنوان التي جاءت على شكل تشبيه حذف أحد طرفيه «بكى الناي» وهو المشبه، ومن ثم فهي استعارة مكنية تحققت عن طريق التشخيص الذي تم بواسطة الفعل «بكى»، مما أحدث انزياحًا لغويًا في بنية العنوان، فالباء خاصية في الكائنات الحية وقد أسندت إلى جماد هو «الناي»، فالناي يتسم بالنغمة الأسيانة الهادئة، فما الذي حولها إلى بكاء؟

تتسم جميع الوحدات الشعرية في القصيدة بانزياح دلالي ناتج عن اختلال علاقاتها الاسنادية، مما راكم سلسلة من الصور الاستعارية الممتدة عبر القصيدة.

يلخص سياق القصيدة علاقة المشابهة في هذا النص بين طرفين: المشبه هو الناي، والمشبه به هو الشاعر نفسه، فكلاهما يعيش حزنا عميقا وأسى كبيراً إزاءَ «دمشق الشام»، لكن الحزن وحده لايكفي مالم يترجم إلى حراك وفعل، ويمكن رصد علاقة المشابهة المجازية بين الناي والشاعر ومدى فاعليتهما على النحو التالي:

يمثل الشاعر صورة الإنسان العربي في زمنين مختلفين: الماضي والحاضر، ويرتبط الناي بالأفعال

التراكيب الشعرية (المشبه)	دينامية التشخيص: السياق	دينامية التشخيص: الصفة	المشبه به	السياق
بكى الناي	+		لو أستطيع ذهبت (الشاعر)	جاءت الفعلية لتعبر عن الحزن
- ينوح الحرير - يتعرج في صرخة لم تصل أبدًا	+		تنزل فينا المسافات دمعا	استمرار الحزن والبكاء، دون دلالة على فعل إيجابي (التغيير).
بكى الناي، شق السماء، شق الطريق، شق القطا	+		فافترقنا لنعشق	فاعلية الناي

يا ناي ! رفقا بنا	+		نحن لسنا بعيدين حتى الغروب	فاعلية الناي
يا رمح صمت المدى حين يصرخ: ياشام	تشبيه استعاري	+ تشبيه استعاري		انتقال الناي من الحزن والبكاء إلى الفاعلية وغياب المشبه به الذي لم يصل مستوى الفاعلية.
بكى الناي	+		لو أستطيع ذهبت أصدق ما لاأصدق	عدم القدرة واستمرار الحزن.
يلهث حرير الدموع	+		فينا	قمة الحزن
بكى الناي	+		لو أستطيع البكاء كناي عرفت دمشقا !	عدم القدرة.

الماضية (بكى، شق،...)، ليعبر عن الإنسان العربي في زمن مضى، حين كان يعيش الألم والجرح الدمشقي، ويهتز ويصرخ حرقة وغيرة على الشام التي ترمز إلى البلاد العربية (الأندلس، فلسطين، العراق، ...)، أما اليوم فهو أناني مخنوق في شرنقته الخاصة، محاصر بأنانيته، ما عاد الوجع العربي يهمه وما عاد فاعلاً (لوأستطيع ذهبت، لو أستطيع البكاء كناي... عرفت دمشقا !)، فالروح القومية العربية تلاشت ولم يعد الانسان العربي الحديث قادرًا على أن يكون في مستوى الإنسان العربي الغيور في زمن مضى (لو أستطيع ذهبت إلى الشام مشيًا كأني الصدى)، فما يعبر عنه التشبيه «كأني الصدى» الدال على الاستمرارية غير متحقق في الحاضر إذ لم يعد البكاء ممكنًا (لو أستطيع البكاء)، مما يعبر عن التراجع والدونية التي هوى إليها العربي في قوميته ووطنيته.

الهوامش

١- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية .. دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص ١١٧.

٢- نفسه، ص ١١٩.

٣- نفسه، ص ن.

٤- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ، ط٤، ١٩٩٩،ص ١١٠.

٥- ناظم، مرجع سابق، ص١٢٠.

٦- نفسه، ص١٢١.

٧- نفسه، ص ن.

٨- نفسه، ص ن.

٩- ينظر:كوهين، مرجع سابق، ص ٧٥- ٧٦.

١٠- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٣، ٢٠٠٤، ص ٢٧٦- ٢٧٧.

١١- حسن الغرفي: حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠١، ص ١٦١.

١٢- محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة .. دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٠، ص ١٩٨.

١٣- جورج لايكوف، مارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجدي جحفة، ١٩٩٦دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص ١٢٨.

١٤- كنوني، مرجع سابق، ص ١٩٩، نقلا عن:

P.Ricoeur. La metaphore vive; Edition du Seuil. Paris. 1975. P 223– 233.

كتاب: الأجناس الأدبية*

محمد ماهر بسيوني**

تمهيد

يعد مصطلح «الجنس الأدبي» من أشد الأمور استعصاء على التعريف. فعلى الرغم من أنَّ الأدب كان دائمًا ما يضم مختلف أشكال الخطاب إلى بعضها من خلال بنى نمطية، فإن مؤلفات نظرية عديدة، بدءًا من «فن الشعر» لـ أرسطو، قد عملت على تصنيفه، وتعريفه، وتعيينه تعيينًا واضحًا، وأحيانًا لمقتضيات ليست نقدية، كحال ضرورات النشر مثلاً. وهذا التعريف والتصنيف والتعيين الواضح يعني إدراج النص الأدبي في جنس أدبي.

وكتاب «الأجناس الأدبية» لـ إيف ستالوني كتاب نظري، يعرض لنا شرحًا لمفهوم الجنس الأدبي، بوصفه وسيلة عملية تطبيقية لفهم الأدب وتأويله، فمؤلفه أستاذ جامعي حاصل على دكتوراه في الأدب، وأستاذ فخري في الليسيه دومون دورفيل في تولون، وترجمه إلى اللغة العربية محمد الزكراوي، وهو مترجم وباحث من المغرب. قدم ستالوني في الكتاب تعريفات بالسمات التي تمكن من تمييز الأجناس الأدبية الثلاثة الكبرى: الرواية، والمسرح، والشعر.

ينقسم الكتاب إلى مقدمة موجزة للمترجم، تتبعها توطئة وخمسة فصول. **الفصل الأول**: مفهوم الجنس الأدبي. **الفصل الثاني**: المسرح والجنس المسرحي. **الفصل الثالث**: الرواية والجنس الحكائي. **الفصل الرابع**: الشعر والجنس الغنائي. **الفصل الخامس**: على ثغور الجنس.

مقدمة المترجم

يبدأ المترجم تقديمه للكتاب بحكاية طريفة ينقلها عن كتاب «راسين وشكسبير» للروائي الفرنسي ستندال، وهي عن جندي حراسة أمريكي أبيض، شهد لأول مرة عرضًا مسرحيًا، وكان بالصدفة عرضًا لمسرحية «عطيل» الشكسبيرية. وفي مشهد الفصل الخامس الذي يقوم فيه عطيل بقتل ديدمونة، يتدخل الجندي ويقوم بإطلاق النار على الممثل الذي يقوم بدور عطيل لمنعه من إتمام جريمته المتوقعة؛ فيتسبب في كسر ذراعه.

لا ينقل المترجم هذه الحكاية لمجرد الطرافة، بل ليعرض حولها آراءً نقدية لكبار نقاد الأدب، يثري به النقاش النظري حول مفهوم الجنس الأدبي. فرولان

* تأليف: إيف ستالوني، ترجمة: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠١٤م.

** ناقد وباحث أكاديمي مصري، كلية الدراسات العربية، جامعة نينغيشيا، الصين.

بارت يرى فيها تجسيدًا لما على الواقعية أن تكون عليه لكي تكون واقعية حقًا. بينما هي عند ستاندال مثال على «الوهم الكامل». في حين يراها المترجم دليلاً على معنى المواضعة الأدبية؛ ذلك أن الأدب خطاب، فله مواضعات ككل خطاب.

أول هذه المواضعات أنه أدب. فالولوج في عالم الأدب -كقارئ، أو متفرج، أو حتى مؤلف- إنما هو اندراج في نظام من التوقعات، وأكثرها اطرادًا هو «توقع التخييل»، أو كما قال كولردج: «إبطال الإنكار عمدًا». فالأدب بذلك التوقع يختلف -مثلاً- عن المذكرات أو السيرة الذاتية، التي يتوقع فيها القارئ الاطلاع على ما وقع فعلاً على الحقيقة.

وثاني هذه المواضعات مسألة التصنيف الأجناسي، والمواضعات الأجناسية مختلفة، سواء في الشكل، أو في الموضوع، أو في الأسلوب. فالقارئ يقبل على الكتاب متوقعًا جنسه: فهذه مسرحية، وهذه قصيدة، وتلك رواية، وتلك سيرة ذاتية، وتلك أطروحة علمية، وهكذا. وتحديد هذه المواضعة التي على أساسها يتحدد الجنس الأدبي، هي موضوع هذا الكتاب، وهي مهمة شاقة؛ لأن ماهية الأدب يمكن تعريفها بأنها الانفلات من كل تعيين بالماهية. فماهية الأدب -وأجناسه بالضرورة- ليست سابقة التجهيز؛ بل ينبغي العثور المتجدد عليها، أو اختراعها من جديد دائمًا وأبدًا.

توطئة المؤلف

ينظر المؤلف إلى الأدب بوصفه فن اللغة، الذي يضم خطابات عدة في بنيته، والذي -على النقيض- يرام تحديده وتعيينه من قِبل نقاده وقرائه. فالجميع يريدون الإشارة إلى الجنس الذي ينتسب إليه الكتاب، «فالذي يشتري الكتاب في المكتبة، والطالب في مكتبة المطالعة، والناشر بين يدي المخطوط، عليهم جميعًا أن يميّزوا بلمح البصر البحث من الرواية، وديوان الشعر من المسرحية، بل أيضًا بتدقيق التصنيف، رواية السيرة الذاتية من التخييل، والسيرة الذاتية من التقريع السياسي، والمجموعة القصصية من إضبارة الشعر، والحكاية العجائبية من الحكاية الخرافية الموجهة إلى لأطفال» (ص ١١). فالإشارة إلى الجنس الذي ينتمي إليه الكتاب، صارت في النشر الحديث مكملة للعنوان، تكسبه وضعًا رسميًا، أي «ما أراد المؤلف والناشر إسناده إلى النص، ولا يحق شرعًا لأي قارئ أن يجهله أو يهمله، ولو لم ير نفسه مضطرًا إلى موافقته» (ص ١٢). فتلك الإشارة إلى الجنس، صارت من قبيل «النص الموازي»، واضطلعت وحدها بدور «أن تكون هاديًا في اختيار، أو عنصرًا في حكم جمالي، أو مناورة من مؤلف لرهن طريقة القراءة» (ص ١٢).

وعلى الرغم من تأكيد المؤلف على أن النص الأدبي بطبيعته، ليس بحاجة إلى هُوية جنسية، وذلك لوجود أعمال كثيرة ملتبسة وغير محددة الجنس، وأن الجنس قد لا يكون إلا حيلة للتصنيف، فإنه يقر بضرورته لكل من: المؤلفين الذين يؤلفون كتابًا ليتنزلوا منزلة بعينها من نموذج في الكتابة (لدعمه أو لهدمه على السواء)، والقراء الذين يودون التعرف على سمات القرابة في الأعمال التي اختاروا قراءتها (مع كونهم قد يستحسنون الخروقات الجنسية التي لا تخل إخلالاً شديدًا بميثاق القراءة الأولى)، والشارح، والناقد الأدبي، والأستاذ؛ لأن تأويلهم يجب أن يحيل إلى تصنيف رسمي يقاس عليه العمل المراد شرحه، حتى لو كان ثراؤه التأويلي يكمن في «لاجنسيته»، أو في «تعدد الجنسية» (ينظر، ص ١٣).

هذا التسليم بأهمية مفهوم الجنس ومنفعته، لا ينفي إقرار المؤلف بأن ذلك المفهوم قد تغير على مر العصور، وأن مساعي الوصف والتحديد لم تصل إلى تعريفات نهائية.

وانطلاقًا من تلك النظرة المزدوجة فيما يخص مفهوم الجنس الأدبي، يوضح المؤلف في ختام توطئته استراتيجيته البحثية في هذا الكتاب، التي

تسعى إلى تحقيق أمرين، **الأول**: إعادة الاعتبار للمقاربة الخطابية للأدب، تلك التي صارت تشكّل تيارًا رئيسًا، يحاول المؤلف الاندماج فيه. ذلك التيار الذي أثارته أو غذته أبحاث البنيويين والنقد الجديد، وبعث حظوة متجددة للجنس بوصفه مفهومًا أدبيًّا، بعد حقبة طويلةٍ من النسيان النسبي. **والثاني**: غربلة تلك الوفرة من الأعمال التي حث عليها مفهوم «الجنس»، لاستخلاص بضعة مفاهيم وبضع أدوات من شأنها أن تساعد الطالب وتهديه في اشتغاله على النصوص الأدبية، للتمكين من قراءتها وفهمها على النحو الأمثل. فنهج المؤلف ينطلق من يقينه أنه بإحكام المفاهيم التقنية تتيسر المبادرة النقدية، ومن أن نظرية الأجناس قد صارت المحل الذي يتقرر فيه مصير الأدب.

الفصل الأول: مفهوم الجنس الأدبي.

في الفصل الأول من الكتاب يضع المؤلف تعريفًا لمفهوم الجنس الأدبي، ويضع حدًّا لحقله الإجرائي، ويبرز مصاعبه، قبل وصف الأصناف الداخلة تحته، التي وإن ميَّزتها التواريخ الأدبية والمختارات المدرسية إلى تصنيفات تقليدية - المسرح، والشعر، والرواية- فإنه من الصعوبة التعيين الدقيق لأصول تلك القسمة، ومداها، ودلالتها، وحدودها. وبغية الوصول إلى أصول هذا التقسيم التاريخي المدرسي للجنس الأدبي يبدأ المؤلف بتعريف لفظ «الجنس» وحدّه بتعريفاته المختلفة، ومقاصده؛ لأن لفظ الجنس ليس حكرًا على ميدان الجماليات ولا على الأدب. وخلص المؤلف -بعد عرضه للتعريفات المتعددة للفظ «الجنس»- إلى أن هناك مجالين من مجالات المعرفة قد أخذا تلك التعاريف لتعيين تصنيفات خاصة، هما: النحو، والأدب والفن. ويعلل المؤلف مشيرًا إلى أن لفظ الجنس يمكّن النحو من تمييز صنفي: المذكر، والمؤنث، والمحايد/المخنث (ما ليس بمذكر ولا مؤنث) إن وجد. في حين لجأ كلٌّ من الأدب والفن إلى لفظ الجنس لوصف فئات، أو مواضيع، أو طرائق في الإبداع، فتم الاجتهاد في ترتيب الأعمال والمواضيع بناء على معايير خاصة، سواء كانت أسلوبية، أو خطابية، أو موضوعاتية، أو غير ذلك.

هذا المحل لاشتغال مفهوم الجنس ينبثق عنه ثلاث مسلمات تقريرية:

أولًا: فكرة المعيار، ما يعني قيام القسمة إلى أجناس على إرادة النظام بمعنييه معًا، فـ «الجنس من جهة بطاقة تصنيفية تفرض نفسها بصفتها أداة إجرائية... وهذا النظام من جهة أخرى «انتظام»، من جهة أن مقولة الجنس تُعيِّن تعيينًا قبليًا محتوى الإنتاجات التي تنسب إليها» (انظر: ٢١). هذا التعيين استدعى صياغة تعاريف في عبارات إلزامية لتخصيص كل جنس بشكل يسمح بفرض قواعد تعريفية، ولكنها دعت في الوقت نفسه إلى محاولة اختراقها والخروج عليها.

ثانيًا: فكرة العدد، فلكي يتحقق الجنس لابدَّ من انضمام قائم على معايير المشابهة إلى عناصر فردية عددها غير محدود، بحيث تكون دلالة الجنس ظاهرة بالقياس إلى الأجناس الأخرى التي يختلف عنها. وهذه الملاحظة تثير العديد من المسائل، منها: مسألة الواحد والمتعدد؛ أي نمط العلاقة التي يقيمها الشيء مع الصنف الأعلى الذي يدخل هو تحته. ومسألة حدود الكم، أي درجة التواتر التي بها يُعرف الجنس.

ثالثًا: فكرة الترتيب، فالجنس يحده مستوى أول بالقياس إلى النوع، وينقسم النوع بدوره إلى زمر أو فئات، وهي تنقسم إلى جماعات، وخلايا، وهذه مؤلفة من وحدات، أو أشياء، وهلم جرًا.

• **لفظ «الجنس» في الأدب:**

يتوصل المؤلف قياسًا على ما طرحه حول مفهوم الجنس، إلى صعوبة التوصل إلى تعريف دقيق للجنس في الأدب. فسؤال بسيط مثل: ما

دلالة لفظ الجنس في المعجم؟ سرعان ما يتبين أنه «سؤال عن طبيعة المنتجات الأدبية المختلفة الخاصة بها، وعن الزاوية المعتمدة في التحليل، وعن فعل القراءة، وعن تلقي العمل، وعن الأدبية فيه، باختصار عن ماهية الأدب» (ص ٢٤). ويصل من ذلك إلى نتيجة أخرى، هي «أن الأدب، على عكس ما يجري في الفنون الأخرى، يجد مشقة في التفاهم على نظرية متماسكة في الأجناس مؤسسة على تعريفات دقيقة وعلى حدود مضبوطة» (ص ٢٤).

• **النموذج اليوناني: أفلاطون وأرسطو.**

يعيد المؤلف الحفر تاريخيًا للوصول إلى أصل مفهوم الجنس، فيؤكد أن النص المؤسِّس في قضية الجنس الأدبي، والمعترف له فيها بالسلطة العليا، هو كتاب «فن الشعر» لـ أرسطو. وقد تحققت له تلك المكانة على الرغم من أنه وصل إلينا في صورة ناقصة ومضطربة. ففي فاتحة ذلك الكتاب، وضع أرسطو تعريفًا للأغراض المطلوبة، وقد عاد في سبيل ذلك إلى ما ميَّزه أفلاطون، وانتثر في عدد من محاوراته، ومع ذلك فأرسطو كان أول من أبرز مفهوم الجنس، فقد كان قاطعًا في فكرة تمييز بعضها عن بعض، ووصف القواعد العاملة فيها وصفًا نظريًا، كما عمد إلى تمييز أمرين جوهريين:

(أ) الأنواع كلها التي تدرسها الشعريات صادرة عن محاكاة.

(ب) تمييز الأنواع بعضها من بعض من شأنه أن يقوم على أشكال تلك المحاكاة (يُنظر، ص ٢٨).

وبعد عرضه للنصوص الأرسطية في كتاب «فن الشعر»، يعلن المؤلف أن باقي فصول كتابه محل العرض، ما هي إلا تفسير وبسط وشرح لصيغ المحاكاة الثلاث الأرسطية: «الوسائل (وهذا معيار شكلي)، وهي التي تمكّن مثلاً من تمييز النثر من النظم أو من تأليف منهما. والمواضيع (وهذا معيار موضوعاتي)، وهي التي تُعيِّن مادة الشخصيات الممثلة، مع تفاوت في النبل (وبتلك الوسيلة تتميز المأساة من الملهاة). وصيغة التمثيل (وهذا معيار فعل القول)، بحسب كون الأشياء ممثلة بالحكاية (وتقتضي فعل قول بضمير المتكلم أو ضمير الغائب)، أو بالتمثيل المباشر (في صورة حوار مسرحي)» (ص ٢٩).

لكن المؤلف وهو يعتمد التقسيم الأرسطي في باقي فصول الكتاب، يُظهر أيضًا بعض المصاعب النظرية المتصلة بالنموذج الأرسطي، وهي المصاعب التي يسلم بها أرسطو أيضًا، مثل أن «مستويات التمييز المختلفة التي أبرزها قد يعدي بعضها بعضًا (بتقاطع المعايير) فينتج من أشكال قد نسميها هجينة، وقد ينبغي تصنيفها في زمر مختلفة وفق المعيار المعتبر» (ص ٣٠). كما يشير إلى أن الخلل الأكبر في كتاب أرسطو يرجع إلى محاولته للبرهنة على صدارة شكل فني بعينه، هو المأساة.

الفصل الثاني: المسرح والجنس المسرحي.

يشير المؤلف إلى أن دافع أرسطو لكتابة رسالته «فن الشعر»، كان ثنائية مزدوجة: «مقابلة بين صيغة سفلى في التمثيل وصيغة عليا، وفصلاً لما ينتسب إلى المسرحي عما ينتسب إلى الحكائي» (ص ٥٣). وعلى الرغم من رفض المؤلف لهذه التقسيمة، فإنه يشير إلى أن فضيلتها تكمن في «أنها تميز بين صيغتين في التمثيل، بحسب كون: الحاكي يحكي فعل الشخصيات، وهو الجنس الحكائي. الشخصيات تتكلم على حكاية القول وتحاكي الحدث، وهو الجنس المسرحي» (ص ٥٤). ويشير المؤلف إلى أن أرسطو بهذا التقسيم، قد قلب الترتيب الذي ارتضاه أفلاطون في محاوراته، حين رأى أن الملحمة -المشخصة عنده في هوميروس- هي نموذج الأدب الأولي، بينما رأى سقراط في المأساة الشكل الفني المهيمن. ويقفز المؤلف في تحليله لذلك الخلاف ما بين أفلاطون وأرسطو

قفزة مستقبلية تستقرئ مستقبل استهلاك الأجناس الأدبية، فهو يقرر «أن تطور الذوق والإنتاج الأدبي صار إلى تفضيل الحكاية والشكل الناتج منها، وهو الرواية» (ص ٥٤). ولكنه ما يلبث للعودة إلى الحكم على الأجناس الأدبية بالمقياس الأرسطي، فيقرر أن أشد فنون المحاكاة تميزًا هو المسرح.

الفصل الثالث: الرواية والجنس الحكائي.

في تحليله لحالة الرواية الخاصة، ينطلق المؤلف من حقيقة مفادها أن الرواية وما تدل عليه حَدِيثًا النشأة، ولهذا فهو يعود إلى الشكل الأدبي الَذي تنتسب إليه، وهو الحكي. ومن ثم يعود إلى التقسيم الأرسطي، حين قابل أرسطو ما بين «محاكاة يكون تمثيل الشخصيات فيها تمثيلاً مباشرًا (المأساة) بشكل آخر من المحاكاة يحكي الحدث فيه حاكٍ (الملحمة)» (ص ٩٧).

قد تبدو هذه العودة إلى أرسطو غريبة، إذا عرفنا أن أرسطو لم يعتد في كتابه إلا بالأعمال المنظومة، ولم يعتد من بينها إلا بتلك التي تمثل أفعالاً إنسانية، أو كائنات بشرية، وهو ما يُعدّ أبعد ما يكون عن الأشكال الحكائية الحديثة، ومنها الرواية. لكن المؤلف يرى أن هذه العودة ضرورية؛ لأن من شأنها «تيسير استخلاص بضع مبادئ رائدة أولى في جنس الحكاية» (ص ٩٧). فذلك الجنس يتعرف «بتمثيل مزحزح درجة، فيه وسيط، لا بتمثيل مباشر كما في المسرح، وإنما بحضور ضمني لصوت، هو صوت الحاكي. بفعل قول متغير قد يكون الكلام فيه للشاعر أصالة عن نفسه، أو يكون كلامه وكلام إحدى الشخصيات واحدًا» (ص ٩٨). ثم يلخص المؤلف عوامل الاختلاف ما بين نظريتي أرسطو وأفلاطون بأن أفلاطون يرى «ضرورة تمييز أمرين -ولك أن تقول جنسين مستقلين- هما الحكائي الصرف (الحكايات التي ليس فيها حوارات)، ويمثلها «الديثرامبوس»، والحكائي المختلط (وتتعاقب فيه الحكايات والحوارات)، شأن الملحمة» (ص ٩٨)، في حين لم يلتفت أرسطو إلى هذا الفرق، أو عدَّه حالة خاصة من جنس وحيد، هو الجنس الحكائي. كما أن وضعية المحاكاة تختلف عند كل منهما، «فعند صاحب الجمهورية (في الكتاب الثالث)، أن المحاكاة لا وجود لها إلا إذا نحّى الشاعر ذاته، فأوهم أنه يحاكي محاكاة تامة، كما هي الحالة في المسرح. أما إذا تكلم الشاعر أصالة عن نفسه في حكاية لا تختلط بها حوارات، فأنت في القصة. هذا الفرق لا أثر له عند أرسطو؛ لأنه يرى أن كل إبداع أدبي يمثل أفعال محاكاة أصلاً» (ص ٩٩). ولكن ما أجمع عليه الفيلسوفان هو «أن هوميروس عندهما معًا أنصع مثال على الصيغة الحكائية، ومن ورائه ذلك الطراز الخاص من الأعمال الذي ينتسب إليه، وهو الملحمة».(ص ٩٩).

الفصل الرابع: الشعر والجنس الغنائي.

في عودته إلى أصول النظرية الأدبية وتشكّل الجنس الأدبي، يتوصل المؤلف إلى نتيجة يفتتح بها هذا الفصل، وهي أن «مقالة أرسطو في الشعر -وعنها ينبغي أن يصدر كل نظر في الشعر- ليس فيها وصف مفصل لشكل أصيل من شأنه أن يكون، بإزاء الحكي أو المسرح، هو الشعر بمعناه الحديث» (ص ١٥٧). لذا فإن المعايير التي تعرف الجماليات الشعرية الغنائية، وهي: استعمال البيت، ومنزلة الذاتية، والعلاقة بالتخييل، يصدق عليها ما يصدق على الشعر.

• معيار البيت:

يرى المؤلف أن أرسطو لم ينعم النظر في المقابلة الشكلية بين النظم والنثر، وهو يُعزي هذا الإهمال النسبي لسمة نعدها اليوم جوهرية، على الرغم من أنها «في عين القدماء ليست سمة وجيهة في التصنيف؛ ذلك أن الصيغتين الأدبيتين الكبيرتين (المسرحية والحكائية) تأتي العبارة عنهما بلا خلاف

في النثر وفي الشعر. بل أجود منه أن نقول: من ندرة الشكل النثري في العصر القديم يكاد يصح الجزم بأن كل شكل عند القدماء شعري» (ص ١٥٨). فالفصل بين الأجناس، في هذه المرحلة من التاريخ النقدي، كان يتجاوز ذلك المعيار ويقوم على غيره من التصنيفات.

• معيار الذاتية:

يرى المؤلف أن تأكيد أرسطو على مفهوم المحاكاة يبطل إمكانية إفراد أشكال أصيلة؛ (لأن كل إبداع محاكاة)، ولكن هذا سيسمح بإمكانية قيام «حزب ثالث -كما قال جينيت- تتحد فيه جميع أضرب القصائد غير المحاكية» (ص ١٦٢). ففي مقابل عالم المحاكاة سيقوم عالم البوح والانطباعات الذاتية. فالشاعر يتخذ نفسه موضوعًا، ويترك مجال محاكاة الواقع. بحيث يكون «هذا النزوع الأدبي الذي يرفض اتخاذ العالم نموذجًا، ولا يبالي بتوقعات السامعين، ويبدو أنه يترجم، من دون التحكم فيما يفعل، عن باطن المبدع وينقل كلامًا يوجهه إلى نفسه، يطابق ما سوف يسمى النزعة الغنائية» (ص ١٦٢).

• معيار اللاتخييل.

ينتهي المؤلف إلى طريقة أخيرة في تعريف العمل الغنائي (والشعري)، ألا وهي: «حسبان رفضه الظاهر للتخييل. ذلك أن الشاعر، كما يتخيلونه في هذا الجنس، لئن اتخذ ذاتيته الخاصة مصدرًا لإلهامه، فلأنه يهجر -بفعله ذاك- سبل الخيال» (ص ١٦٤)، لكن المؤلف وإن كان يرى أن معياري الذاتية واللا تخييل يساعدان على مقاربة ماهية كتابة شعرية، فإنهما لا يفيان وفاءً قاطعًا بإقامة صنف منسجم.

وهذا هو حال المؤلف دائمًا؛ فما إن يصل إلى نتيجة، إلا ويتبعها بما يجعلها محل شك، ودافعًا لمزيد من البحث.

الفصل الخامس: على ثغور الجنس

يعلل المؤلف صعوبة الكلام عن الجنس، بأنه بطبعه يتضمن في نفسه نفيه، «ذلك أن بلورة النظرية، في الصورة التي اتخذتها منذ أرسطو، تنجلي في آن عن نعمة التقنين المنظم وعن نقمة الأمر المعقم» (ص ١٩٧). كما أن كبرياء المبدعين ورغبتهم في إعطاء الحرية لعبقريتهم في تشكيل أعمالهم الأدبية ورفض التقاليد الأدبية المجترة تقف على النقيض من شهوة النقاد نحو التقعيد والتقنين.

وبعد هذا العرض لتطور مفهوم الجنس الأدبي في تاريخ النقد الغربي، خَلُص الكاتب إلى أن فضيلة الجنس الأدبي تكمن في أنه من الوسائل العملية التطبيقية التي يمكن اعتمادها في فهم الأدب، وفي التوطئة لتأويل الأعمال الأدبية، وحسب آخر كلمات المؤلف «عندما يصف الجنسُ النصَ، يكون ذلك توطئة لفهمه» (ص ٢٤١).

كتاب: جذور نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي القديم*

(قراءة نقدية)

ليندا كدير**

يطرح الدكتور فاضل عبّود التميمي قضية الأجناس الأدبية، باحثا عن منابتها في التراث النقدي العربي، وسنحاول إلقاء الضوء على أهم ما ورد في كتابه «جذور نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي القديم»، الذي يضيء نجمًا آخر في الساحة النقدية العربية. وحسب جُلّ الدراسات في هذا الشأن التي تجمع على أن نظرية الأجناس الأدبية ضاربة بجذورها في التاريخ العميق، فإن هذا إقرار بأهمية متصور الجنس الأدبي وضرورته. وكانت البداية من سقراط وأفلاطون، الذين مشى على خطاهما أرسطو فيما بعد؛ إذ يعتبر الجنس الأدبي كالكائن الحي يولد، فينمو، إلى أن يستقر، وقد نوه فاضل التميمي إلى ذلك في تمهيد كتابه، حين أشاد بأرسطو وأثره «في تشكيل الخطاب النقدي الأجناسي في العالم كله، فقد جاء في مقدمة فن الشعر الذي ظهرت فيه سمات التجنيس الأولى: (أما الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها، نثرًا، أو شعرًا - والشعر إما مركبًا من أنواع، أو نوعًا واحدًا- فليس له اسم حتى يومنا هذا؛ فليس ثمة اسم مشترك يمكن أن ينطبق بالتواطؤ على تشبيهات سوفرون، واكسينرخوس، وعلى المحاورات السقراطية، أو على المحاكيات المنظومة على أوزان ثلاثية، أو إيليجية، أو أشباهها...»[1]، مما لا شك فيه أن وعي أرسطو بالنقد الأجناسي كان اللبنة الأولى التي تأسست عليها النظرية؛ إذ كانت الحاجة النقدية تفرض تجنيس الأعمال الأدبية.

إن الأجناس الأدبية مرتبطة بثقافة ومحيط الإنتاج الأدبي، وذلك لم يمنع النقاد العرب القدامى من التأثر أيمّا تأثر بأعمال أرسطو، التي تنطوي على إرهاصات «نظرية الأجناس الأدبية»، وفيما يلي ذكر هؤلاء النقاد العرب كما تناولهم فاضل التميمي في عمله النقدي.

قدم عبد العزيز شرف تعريفًا للأجناس الأدبية كالآتي: «يقصد بالأجناس الأدبية القوالب الفنية العامة للأدب بوصفه أجناسًا أدبية تختلف فيما بينها، لا على حسب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها، أو لغاتها، ولكن على حسب بنيتها الفنية، وما تستلزمه من طابع عام، ومن صور تتعلق بالشخصيات الأدبية، أو بالصياغة التعبيرية الجزئية التي ينبغي ألا تقوم إلا في ظل الوحدة الفنية للجنس الأدبي مهما اختلفت اللغات، والآداب والعصور التي ينتمي إليها»[2]؛ أي

* تأليف: فاضل عبود التميمي، دار الفكر للنشر والإشهار، تونس، ٢٠١٤

** باحثة بجامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر.

أن الجنس الأدبي له قانونه الخاص الذي يحكمه، بعيدًا عن اللغة المكتوب بها، أو العصر والمكان، وهذا من أهم الأسس التي رسخت لمفهوم النظرية للأجناس الأدبية. أما القضية التي لها الشأن ذاته، فهي مسألة مصطلح الجنس في حد ذاته، الذي كان موضع نقاش من طرف الناقد، والذي اشترك مع نقاد عدة أمثال: سعيد علوش، وعلي جواد الطاهر، وفاضل ثامر... الذين أجمعوا على أن مصطلح «الجنس» أنسب من «النوع»، وهذا يعود إلى مفهوم الجنس الذي عرفه ابن منظور في معجمه «لسان العرب»، بأنه «الضرب من كل شيء، وهو من الناس ومن الطير ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة. قال ابن سيده: وهذا على موضوع عبارات أهل اللغة، وله تحديد، والجمع أجناس وجنوس»[٣]، نلاحظ أن الجنس أعم من النوع، ولهذا كان هو الأنسب بوصفه مصطلحًا لنظرية الأجناس الأدبية، وقد أخذ بهذا الرأي النقاد العرب، واعتمد عليه كل من ألف بعدهم في هذا الموضوع، وحتى المعاصرين، مثال ذلك: عبد الملك مرتاض في كتابه في «نظرية الرواية»، الذي آثر مصطلح الجنس على مصطلح النوع فمن أجل: «التمييز بين معنيين اثنين مختلفين، فقد وجدنا ابن منظور يقرّر أن الجنس أعمّ من النوع، وهو وجه من التدقيق اللغويّ أغرانا بأن نجعل الجنس هو الأصل الّذي تتفرّع منه الأنواع، كشأن الشعر الّذي إن كان في نفسه جنسًا؛ فإنّ المسارات التي عرفها عبر تطوّره، وتشعّب موضوعاته، واختلاف أشكاله جميعًا هي في حقيقتها أنواع»[٤]. إن مصطلح الأجناس الأدبية يوحي إلى أسّ تنظيمي يصنف الأعمال الأدبية إلى أجناس، وما يجعل من العمل الأدبي، جنسًا أدبيًا، هو ذلك التنظيم والبنية الداخلية، اللذان يحددان إطار الناتج الأدبي.

كما أن كلمة جنس أو نوع مأخوذة من مقولات أرسطو، والتي تستخدم في علم النبات، وعلم الحيوان، وعلم الأجناس الأدبية؛ أي أنّ التّخصّصات العلميّة الحديثة، كعلم النبات، وعلم الأحياء، وغيرها، تأثّرت بها شتّى الميادين، ومنها النقد والأدب، فها هو على سبيل المثال، تودوروف يفيد من مناهج وآليات هذه التخصّصات في معالجة الآثار الأدبية ودراستها، فيما يخصّ النّظرية الشعرية، «كما لا يخفى علينا ما فعله فلاديمير بروب الذي استوحى من علم النبات (Botanique)، وعلم الأحياء (Biologie)، عدّة مفاهيم في دراسته للحكاية (conte) (كالمقطع مثلا)، استفاد نورثروب فراي من علم التشريح (Anatomie) وذلك في النقد الأدبي، في كتابه تشريح النقد المعروف، كما اعتمد نيلي كورمو مفاهيم مستخلصة من علم وظائف الأحياء (Physiologie) لقراءة الرّواية»[٥]، أما الباحث اللغوي الألماني شلايشر فيقول: إنّ «اللّغات كائنات طبيعية»[٦] مما جعله يلتقي مع «المحاور الرّئيسة للنظرية البيولوجية التطوّريّة»[٧] لـ داروين، فقد استخدم مبدأ «الانتقاء الطبيعي»[٨] كما هو عند داروين، وأسقطه على اللغات باعتبارها كائنات حيّة كالإنسان، والحيوان، والنبات.

«يعود تطوّر اللغات التي هي كائنات طبيعية إلى قانون التحول الذي تم استنتاجه من الملاحظة والتجريب للنّظرية الدّاروينية»[٩]، وهذا الحديث يذكّرنا بما قاله دي سوسير؛ إذ شبّه اللّغة بلعبة الشطرنج، فوضع اللغة في أثناء اللّعب يتغيّر باطراد تبعًا لنقل كل «بيدق» من طرف أحد اللاّعبين. وفي كلّ لحظة من اللّحظات يقوم الدارس اللغوي بالملاحظة والمشاهدة، لوصف كل مرحلة من مراحلها في آنيتها، وبالتالي فإن هذا الوصف للغة ودارسها هو منهج العلوم التي تُخضع الظاهرة للتجريب، ثم الوصف والتحليل.

يعدّ فيرديناند برونتيير F.Brunetière من أهم الباحثين في هذا الباب (باب تأثر علم الأدب -إن صحّ التعبير- بالنظرية البيولوجيّة التّطوّرية)، فهو

من أكثر الدّارسين تأثرًا بالبيولوجيا، ومن أشدهم اقتناعا بالتعالق الوطيد بين التطورية الأدبية والتطورية البيولوجية؛ حيث نقل فكرة الصراع بين الأنواع الّتي تطرّق إليها داروين في المجال البيولوجي، إلى ميدان الأدب ونقده، فقارن تطور الأجناس الأدبية بتطور الكائنات الحيّة، واعتبر أن العمل الأدبي «كائن عضوي، يولد، ثم ينمو، ثم يفنى»(١٠)، وعليه فقد دافع باستماتة عن أهمية البيولوجيا التطوّرية الداروينية بالنسبة للآداب، ودعا إلى ضرورة الانتفاع بها في مجال النقد؛ لما لها من نتائج إيجابية على المقارنات بين القومي وغيره من الآداب، وقد طبّق برونيير نظريته على ثلاثة أجناس أدبية، هي: «الدراما، والشعر الغنائي، والنقد الأدبي»(١١).

وكما شأن هذه المجالات الأدبية كلها، الشيء نفسه فيما يخصّ البنيوية، التي جاءت نتيجة التطوّر والتفكير والإدراك الذي حصل في العلوم الطبيعية، ثم في العلوم الإنسانية، «فلقد اقترن التيار البنيوي بأسلوب البحث في مختلف المعارف، فلكل علم مادة، ولكل مادة بنية، ويكفي أن يحدد الباحث المتخصص هدفه في استكشاف خصائص بنية تلك المادة، حتى يطلق على نفسه أو يطلق عليه الآخرون صفة الباحث البنيوي، بل إنّ منهج البحث في حقل من المعارف إذا ارتسم لنفسه غاية الكشف عن العلاقات، التي تنتظم بها الأجزاء ليتألّف منها البناء الكلّي، تحتّم إدراجه في فلك البنيوية. وهذا الّذي سوّغ اكتساح موجة التيار البنيوي للعلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية»(١٢).

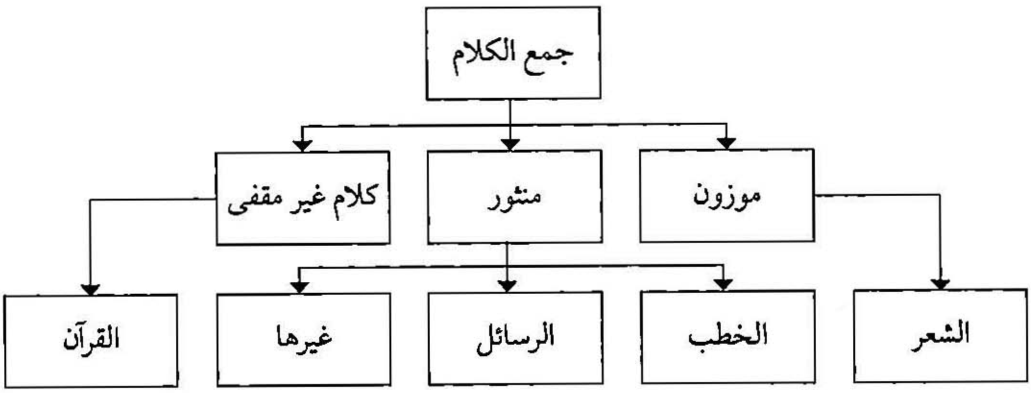
فكل علم من العلوم لابد من أن يكون بنيويًا بشكل ما، واللغة هي من هذه العلوم، فهي تسعى إلى استخلاص طابعها النسقي من خلال العلاقات القائمة بين عناصرها ووحداتها، الشيء نفسه لعلم الأدب بصفة عامة ، ونظرية الأجناس الأدبية، بصفة خاصة، الذي وفّرت له البنيوية وسائل علمية لاستنطاق العمل الأدبي (النثري و الشعري)، وذلك بالجمع بين البساطة الظاهرة والدقة المستترة. ومدار ذلك هو العملية المزدوجة التي تمزج بين التفكيك والتركيب؛ تفكيك الأجزاء المكوّنة لمادة البحث/ العمل الأدبي، ثمّ إعادة تركيبها بشكل يختلف عن الصورة التي جاءت عليها، على أنّ إعادة التركيب ليست واحدة بالضرورة، وإنّما يمكن أن تتعدّد وتتنوع، فتُفضِي إلى إسقاطات جديدة للواقع المدروس. «لهذه الحيثيات غدت البنيوية كالناطق الفريد باسم المنهج العلمي بين أترابها من المناهج الأخرى»(١٣). وقد استفادت نظرية الأجناس الأدبية من هذا التوجه والتطور الحاصل في ميدان العلوم الإنسانية، والتماس بينها وبين العلوم التجريبية، وذلك باستخلاص رؤى جديدة كفيلة بأن تسلط الضوء على الجوانب المعتمة لنظرية الأجناس الأدبية، وهذا ضمن ثنائية الثابت والمتغير، التي تحكم الظواهر سواء كانت تجريبية أو أدبية. وهذا الأمر لم يغفل عنه حتى النقاد العرب القدامى، وقد قدم فاضل التميمي نبذة عن أعمالهم، وذكرها سيلي فيما بعد، فكما أشرنا إلى أن قضية الأجناس الأدبية شغلت الإرث الأدبي الإنساني العالمي. وقد تطرق الناقد في تمهيد كتابه إلى بعض النقاد العرب المعاصرين الذين لهم نظرة مختلفة نوعًا ما، مثال ذلك: عبد السلام المسدي الذي يرى أن «مقولة الأجناس الأدبية دخيلة على قيم الحضارة العربية في مكوناتها»(١٤)، يبدو أن المسدي يعزل تأثر النقاد التراثيين بأرسطو، والحركة الأدبية العالمية، فالنقاد المعاصرون –حسب طرحه– يسقطون على الأدب العربي أنماطًا من التصنيف غريبة على التراث الحضاري العربي؛ «بمعنى أن ما يُشاع عن وجود وعي نقدي قديم بفكرة الأجناس ما هو إلا إسقاط معاصر مستعار من النقد الغربي يظلّل مساحة وهمية من خارطة النقد العربي القديم، يستعيره النقاد المعاصرون لكي يقولوا إن للأجناس أصلا في التراث»(١٥)، وحسب ما نراه فإن هذا العمل الذي قدمه فاضل التميمي يُعدُّ ردًا على هذا الرأي والتوجه النقدي.

خصص الناقد الفصل الأول للبحث عن التجليات والإرهاصات الأولى لنظرية الأجناس الأدبية العربية، فهو «يدقق النظر في المقولات النقدية التي قال بها قسم من النقاد العرب القدماء ممن عاشوا تجربة الكتابة النقدية ما بين القرن الثالث والقرن السادس الهجريين. وهذه المقولات تتماس بوضوح مع فكرة الأجناس الأدبية التي كان لها خلال القرون منطلقات نظرية، وإجراءات سعت لأن تصف إشكالية الأدب، وما يتفرع عنها من أنواع وأشكال تتقدم واجهة المعنى الأدبي، وتسهم في تقديم رؤية أدبية عن الكون والحياة»[١٦]. فكان المدخل ما قدمته الدراسات القرآنية، الذي بكر النقاد بالاشتغال فيه، ليكون في صورته الأولى مجموعة من الأفكار التي شكلت السمات الأولية، وبالاستعانة بملاحظة ما يقوله الأدباء من أن إبداعهم ينقسم إلى نثر وشعر. وذلك دون التعرض للعناصر الجزئية لكل جنس، بمعنى تقديم صورة عامة كلية عن كل هيكل أدبي. وهذا من منطلق تمييز القرآن الكريم عن الأنواع الأخرى من الخطابات؛ أي إن حضور القرآن الكريم في التراث العربي كانت له فاعلية في دفع حركة الاكتشاف والبحث والاشتغال على النصوص المقابلة له، بغرض إبراز تفوقه وإعجازه البلاغي عليها.

يعود الفصل إلى قدامة بن جعفر، في إطلاق الشرارة الأولى لنظرية الأجناس الأدبية، خاصة الأجناس الأدبية الشعرية، ويعني بها «القصيدة وما تتناوله من أغراض، وهي مقصورة في نقدهم على الشعر الغنائي، أو الوجداني من مدح، وهجاء ورثاء، وافتخار..»[١٧]، وما هو جلي من خلال هذه المقولة أن قدامة بن جعفر عني بالأغراض الشعرية، وهذا أبعد ما يكون من النقد الأجناسي فإنها قد تكون إضاءة في الطريق إلى ذلك، وقد أورد الناقد مجموعة من آراء النقاد التي اجتمعت على أن النقد العربي القديم في بداياته الأولى خلا من نظرية نقدية فعلية للأجناس الأدبية، لأن النظرية: «عملية كشف الأسس الفلسفية للأدب، سواء أكان ذلك بطريق الوصف الذي ينطوي تحت علم النقد، أم بطريقة الكشف الإبداعي في النظم والنثر، وهذا ما لم يكن واضحًا في النقد العربي»[١٨]، كما بيّن أن مفهوم الأدب في التراث العربي، كان محصورًا في حدود ثنائية النثر/ الشعر، وهو المفهوم الذي نجد له صياغته الكاملة لدى ابن خلدون: «اعلم أن لسان العرب وكلامهم على فنين من الشعر المنظوم: وهو الكلام الموزون المقفى، الذي تكون أوزانه كلها على نسق واحد وهو القافية. وفن النثر: وهو الكلام غير الموزون، وكلٌّ من الفنين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام»[١٩]، فإنها تلك المقولات النقدية كلها، حوت بطريقة أو بأخرى صورة لنظرية الأجناس الأدبية، إلى أن أثرى الميدان كتاب «البيان والتبيين» للجاحظ؛ إذ يقول التميمي إن «الجاحظ من أوائل من اقترح لفظ (الجنس) ليكون معيارًا مفرقًا بين شكلين من أشكال الأدب حين قال: (إنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير)؛ أي أن هناك أجناسًا أخرى للتصوير لم يسمح مقام الجاحظ بتفصيلها»[٢٠]، إلا أن الجاحظ لم يفكر في إنشاء نظرية لتصنيف الخطابات، وإنما أورد فقط بعض المفاهيم ونذكر بعضها: (كلام، الخطب، المواعظ، النوادر، رسائل، القصص، السير، منثور الأسجاع...)، وجاء هذا التصنيف والفرز لدقة اللسان العربي، في تمييزه بين أنواع الكلم، وقد ذكر الناقد رأي المعري في القضية ودرجة فطنته لمسألة الفرق بين الجنس والنوع، ومدى دقته في ذلك، ومثل لذلك بمقولة المعري: «إن الشعر جنس، والرجز نوع تحته، هي خطوة نقدية فرق فيها بين ما هو نمط أعلى (الجنس) الذي يشير إلى فكرة محورية هي فكرة التشابه، أو التماثل أي مبدأ الثبات الذي يفرضه الإطلاق والتعميم، وفرع أدنى هو (النوع) الذي يدور حول فكرة الانحراف، أو الاختلاف، أو التنوع، وهي

فكرة توحي بمبدأ التحول، والتغير المرتبط بمبدأ التعيين والتخصيص»[٢١]، مما هو جلي أن المعري له نظرة ثاقبة وواعية بالتصنيف الهرمي، وتوظيف مصطلحات أجناسية؛ أي أنه أسس مصطلحات لنظرية الأجناس الأدبية نحو (جنس، نوع، منثور، منظوم، شعر، رجز..)، مرجعًا هذه التفرعات كلها إلى المنبت الأصلي وهو (الكلام/ المنثور)أي اللغة.

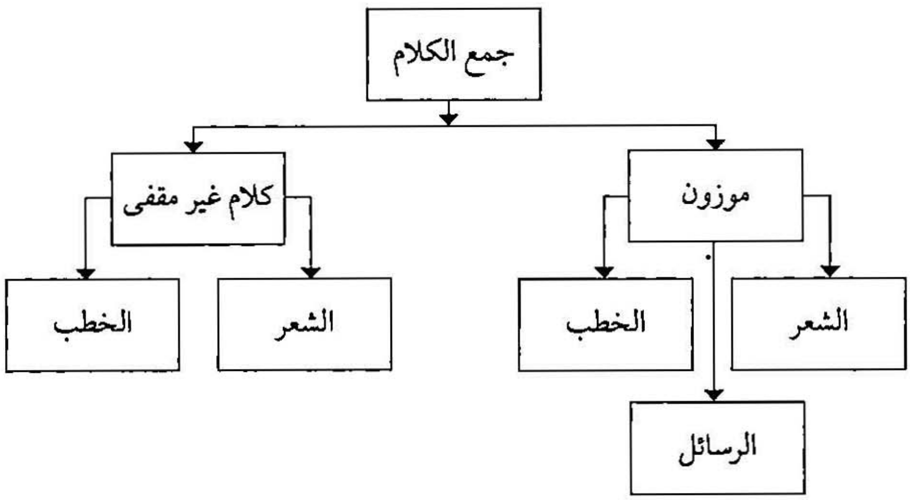
كما أسلفنا الذكر فإن الجاحظ هو من أرسى الأسس الأولى لنظرية الأجناس الأدبية، فقد رأى أن: «أقسام تأليف جميع الكلام تنقسم على: كلام موزون أراد به الشعر، وكلام منثور أراد به الخطب، والرسائل وغيرهما، وكلام منثور غير مقفى خارج الأشعار والأسجاع أراد به القرآن الكريم، وهذه خطاطة الجاحظ تبين ذلك»[٢٢]:



بهذا الخطاطة للجاحظ يكون قد سجل التفاتة نقدية مبكرة، لها تأثيرها، على المدى البعيد، على ميدان النقد، ونظرية الأجناس الأدبية. ثم يعرج فاضل التميمي على ناقد آخر له بصمته في هذا الصدد، وهو ابن وهب الذي ذكر أن: «للشعراء فنونا من الشعر كثيرة تجمعها في الأصل أصناف أربعة، هي : المديح، والهجاء، والحكمة، واللهو، ثم تتفرع عن كل صنف من تلك الأصناف فنون فيكون من المدّيح: المراثي، والافتخار، والشكر، واللطف في المسألة، وغير ذلك مما أشبهه، وقارب معناه معناه، ويكون من الهجاء: الذم والعتب، والاستبطاء، والتأنيب، وما أشبه ذلك وجانسه، ويكون من الحكمة: الأمثال، والتزهيد، والمواعظ، وما شاكل ذلك وكان من نوعه، ويكون من اللهو: الغزل، والطرد، وصفة الخمر، والمجون وما أشبه ذلك»[٢٣]، لم يستطع ابن وهب تجاوز ثنائية الشعر/ النثر في كتابه البرهان في وجوه البيان، إلا أنه واضح من خلال المقولة أعلاه أنه وسع من دائرة الشعر، فذكر كل غرض وفصل فيها وإلى ما تنقسم إليه، كما أنه اشتغل على النثر وفصل في أنواعه، فاهتم بالخطابة وأنواعها، وذكر شروط الخطيب، والشيء نفسه للترسل والاحتجاج، كما أنه ربط بين الأمثال والقصص بنوعيها؛ أي أنه ربط بين النوع الأدبي ومجال اشتغاله: الأغراض والمضامين وللمزيد من التوضيح يمكن العودة إلى خطاطة ابن وهب[٢٤].

أورد التميمي في كتابه «جذور نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي القديم» العديد من نقاد العرب القدامى الذين تناولوا موضوع الأجناس الأدبية، ولا يتسع المقام هنا لذكرهم كلهم، فذكرنا بعض الأسماء الأكثر أهمية،من أمثال: الجاحظ، وابن وهب، مع أنه عرج إلى موقف الرماني الذي يتشابه كثيراً مع ما أتى به كلا الناقدين الآنفين، بأن أنواع الكلام

معروفة منها الشعر، ومنها السجع، ومنها الخطب، لنخلص إلى أن في الفصل الأول من الكتاب تتكون لدى القارئ فكرة عامة حول تأثر العرب القدامى بالنظرية اليونانية، الأرسطية، ويشتركون في نظرتهم إلى لأجناس الأدبية، بأنها تصنيفات عامة، ويمكن اختصارها في هذه الخطاطة(٢٥):



قدم التميمي إسهامات أبي هلال العسكري، الذي أشار إشارة واضحة إلى أن هناك خلطًا في الساحة النقدية العربية آنذاك، فيما يخص تصنيف الأعمال الأدبية، فقال في كتابه الصناعتين: «فلما رأيت تخليط هؤلاء الأعلام فيما راموه من اختيار الكلام، ووقفت على موقع هذا العلم... فرأيت أن أعمل كتابي مشتملاً على جميع ما يحتاج إليه في صنعة الكلام: نثره، ونظمه»(٢٦)، فكشف أبو هلال العسكري عن ميكانيزم لنظرية الأجناس الأدبية، وعمد في كتابه إلى تصنيف الكلام إلى الرسائل، والخطب، والشعر، واعتبر كل واحد منهم جنسًا قائمًا في حد ذاته له بنيته ونظامه الخاص وسماته التي تحكمه، وأشار إلى الخصائص الأجناسية لكل جنس أدبي معين، التي تجعله مختلفًا عن جنس أدبي آخر، ومن أهم هاته المعايير: معيار اللغة، التي يشترك فيها كل من النثر والشعر، فإن لغة الشعر مقفاة وموزونة، وتختلف كليا عن لغة النثر، حتى وإن كان سجعا.

أما نظرة الباقلاني فقد لخصها الناقد فيما يأتي: «إن الباقلاني وهو يديم النظر في طبيعة اللغة القرآنية كان قد دعا صراحة إلى ضرورة دراسة الأجناس الأدبية والكشف عن بناها، وتأمل الحدود بين أشكالها، وهذه دعوة جديدة قدمها الخطاب البلاغي النقدي عند العرب»(٢٧)، يبدو أن الباقلاني يريد الغوص عميقًا، بحيث يدعو إلى دراسة البنى العميقة للأجناس الأدبية، من خلال رصد الحدود بين أنواعها. وهذا صادر عن وعي الباقلاني بنظرية الأجناس الأدبية، كما أنه أشار صراحة إلى الدلالات النقدية لمصطلحات النظرية كما هي في عصرنا، كالجنس، والأجناس، وقد اجتهد في استنباط خصائص الأجناس، خاصة الشعر؛ إذ حاول الكشف عن كيفية صناعة الشعر والنثر، وولادتهما، ووضع لهما الشروط التي لا يتم صناعتهما إلا بتحقيقها.

يختتم الناقد دراسته برأي ابن خلدون وتصوره لنظرية الأجناس الأدبية، ولا يختلف عمن سبقه، فهو أيضًا يرى أن الكلام محصور في ثنائية النثر/الشعر، إلا أن كل واحد منهما يشتمل على فنون ومذاهب، أي على أنواع، وأشكال أدبية تنطوي تحت كل جنس، وهذا يعتبر رؤية متقدمة؛ أي إن الأجناس الأدبية قد تلتقي في نمط ونوع معين، كما هو معروف في الدراسات المعاصرة، ورأى ابن خلدون أن «لكل فن من الكلام: أي نوع أدبي، أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة. وأن الأدب عند العرب يجري على وفق قوالب كما تكون في المنظوم، تكون في المنثور، وأن العرب استعملوا كلامهم في كلا الفنين وجاءوا به مفصلاً في النوعين»[٢٨]؛ أي إن للأجناس الأدبية عند العرب قوالب شكلية، تعتمد في بناء المنظوم والمنثور، كما أن هذه القوالب مرتبطة بأسلوب المؤلف، الذي إن خرج عن قالبه، اختلف عمله عن الشكل المعهود فيه. كما استوفى ابن خلدون خصائص الشعر، الفنية والشكلية منها، وأعطى له حقه من الدراسة، ورأى أن المكاتبات السلطانية أو الرسائل الحكومية، من حيث البنية الأجناسية بعيدة عن الأساليب الشعرية، لأنها تعتمد على لغة جافة؛ أي كلام مباشر، وفي الأخير عرج ابن خلدون في كتابه المقدمة، إلى أن المقولات الأجناسية تكشف عن الحس النقدي، الذي استطاع أن يتواصل مع مقولات النقاد السابقين، ضمن دينامية نقدية، تحفظ ديمومة وتناسل الخطاب النقدي العربي.

إن كتاب «جذور نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي القديم» عمل شيق، يساعد القارئ في أخذ قسط معرفي ثري، ليتشكل عنده المتصور الكامل لبدايات نظرية الأجناس في التراث العربي، ولا يزال حتى هذه اللحظة تقدم إضاءات لهذه النظرية؛ لما لها من أهمية في الساحة النقدية والمعرفية، كما أن الانفتاح فيما بين الأنواع الأدبية وتداخلها، زاد من تعقيد القضية مما يستدعي التعمق في دراستها؛ إذ إن مفاهيم ما بعد الحداثة، المناقضة لكل معيار، والمفككة لكل تلك الحدود وضعت للأجناس الأدبية، فيمكن القول إن الجنس الأدبي ينزاح عن مفهومه السابق؛ أي أنه فقد هويته التي تجعله يختلف عن جنس أدبي آخر، وهذا ما أشارت إليه آمنة بلعلى حين قالت بأن الكتابة ما بعد الحداثية «لا تؤمن بالحدود إنها كتابة عبر حدودية، وعبر نوعية، وعبر شكلية، وعبر جنسية، وعبر ثقافية عالمية، مهمتها السطو على ممتلكات الآخرين، ومن هنا لا يستطيع القارئ أن يتبين هويتها الأصلية، يختلط الرسمي بالشعبي، والهامشي بالمركزي، والشعري بالسردي، والأدبي بالفلسفي والتاريخي، والديني بالأسطوري والوثني، وأصبح النص المعاصر نصًا محيراً وهادمًا لضوابط وأشكال اشتغال اللغة في أغلب الأحيان»[٢٩].

إن هذا التماس والاختلاط بين الأجناس الأدبية أسهم في توسيع المفاهيم، وأعاد تشكيل سمات النظرية، وكي يلم الدارس بكل جوانبها؛ كان لزامًا عليه أن يعرف بداياتها، التي قدمها التميمي في كتابه هذا، ليكشف عن جماليتها، ويحيط بخباياها.

والخلاصة، أن الأفق يبقى دائمًا منفتحًا على مثل هذه الدراسات؛ إذ لا يمكن أن نلم بجميع قضايا نظرية الأجناس الأدبية، لأنها مقولة باقية بقاء الأدب نفسه، فهذا غيض من فيض، وإن أي عمل أدبي - مهما كان موقعه من الأجناس الحاضرة، التي ينتمي إلى أيٍّ منها- لايمكن له أن يقطع صلته بها، ذلك أن الأجناس -على حد قول تزفيتان تودوروف- هي نقاط الإبدال replay - points التي تُعَدُّ همزة وصل بعالم الأدب.

الهوامش

١- فاضل عبود التميمي: **جذور نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي القديم**، دار الفكر للنشر والإشهار، تونس، ٢٠١٤، ص٢١، ٢٢.

٢- عبد العزيز شرف: **الأدب الفكاهي**، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٢٥.

٣- ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، د.ت، مادة جنس.

٤- عبد الملك مرتاض : **في نظرية الرّواية**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، الكويت، كانون الأوّل، ١٩٩٨، ص٢٢.

5- Patrick tort : **Evolutionnisme et linguistique**, suivi de Augum Schleicher : la théorie de Darwine et la science du langage, réaliser avec le concours de Denise Modigliani, librairie physiologique : Edition J. Vrin 1980, P9.

6- Ibid : p3.

7- Ibid : p4.

8- Ibid : p10.

9- Ibid : p10.

10- Ferdinand Bruntière : **L'évolution des Genres dans l'histoire de la littérature**, tome premier, quatrième édition, librairie HACHETTE et Cie, Paris, 1906, P13.

11- Voir :Ibid.P13

١٢- عبد السلام المسدي: **قضية البنيوية .. دراسة ونماذج**،دار أمية بن عروس، تونس، ١٩٩١، ص٢١.

١٣- عبد السلام المسدي: **قضيّة البنيوية**، ص٢٢.

١٤- عبد السلام المسدي: **النقد والحداثة**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٠٨.

١٥- فاضل عبود التميمي: **جذور نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي.القديم**، ص ٢٧.

١٦- المرجع نفسه، ص ٤٠.

١٧- المرجع نفسه، ص ٢٦.

١٨- المرجع نفسه، ص ٣١.

١٩- محمد أمنصور: **استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ٢٠٠٦، ص٦٦.

٢٠- فاضل عبود التميمي: **جذور نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي القديم**، ص ٤٤.

٢١- المرجع نفسه، ص ٤٧.

٢٢- المرجع نفسه، ص ٤٨.

٢٣- المرجع نفسه ، ص ٥١.

٢٤- المرجع نفسه، ص ٥٣.

٢٥- سعيد جبار: **الخبر في السرد العربي .. الثوابت والمتغيرات**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ٢٠٠٤، ص ٧٥.

٢٦- فاضل عبود التميمي: **جذور نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي القديم**، ص ٨٣.

٢٧- المرجع نفسه، ص ١٣٠.

٢٨- المرجع نفسه، ص ١٥٨.

٢٩- آمنة بلعلى: عولمة التناص .. ونص الهوية، مجلة الخطاب، منشورات تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، العدد الأول، تيزي وزو، مايو ٢٠٠٦، ص ١٤.

النقد وآفاق الخطاب

قراءة في كتاب «التّمثل الثّقافي وتلقّي الأنواع الأدبيّة»*

عبدالفضيل ادراوي**

تقديم

ليست غاية السطور التالية تقديم ملخص شامل عن كتاب «التمثل الثقافي وتلقي الأنواع الأدبية الحديثة .. تجربة النقد العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر»[1]، لـ سامي سليمان أحمد[2]، ولا تقديم عرض مفصل لكل الأفكار والقضايا التي يتضمنها، وهي قضايا كثيرة ومتشعبة تستمد قيمتها وأهميتها من كونها تتسع وتمتد لتطل على مجالات مختلفة، تستوعب النقد الأدبي وتاريخ الأدب والتاريخ، ونظريات تحليل الخطاب، ونظريات الأجناس الأدبية، وبلاغة الأنواع الأدبية، والبلاغة، والفلسفة، والسوسيولوجيا، واللسانيات، وفلسفة اللغة، والأسلوبية المعاصرة، والتأويلية، والتفكيك، والمنطق، وإبيستيمولوجيا المعرفة، والنقد الثقافي وحوار الحضارات، وغيرها من المباحث والموضوعات. بقدر ما سوف أنطلق من أفكار محددة وردت في هذا الكتاب، إلى العمل على إثارة جملة من القضايا ذات الصلة بالاشتغال النقدي، من خلال وضع الأفكار التي يقترحها الدارس في سياقاتها المختلفة في أفق الارتقاء بها إلى درجة من المعالجة الإشكالية. خاصة وأن عديدًا من هذه الأفكار يشكل - بحسب تقديرنا - جوانب مضيئة تصلح لأن تعتمد أساسًا لبناء عمل نقدي هادف ومسئول في ثقافتنا النقدية. والحق أن التتبع الحصيف للأفكار التي يطرحها هذا الكتاب، يسلم بلا ريب إلى حقيقة أن الدارس تحكمه رغبة ملحة في التأسيس لتصور نقدي طموح ومتميز يبدو بحق «مشروع حياة بل حيوات، له وللأجيال القادمة من بعد، سواء في عالمنا العربي، أو في العالم»[3]. بما يلامس بعض قضايا تمليها انشغالات الساحة النقدية المعاصرة، في ارتباطها بالأفق الثقافي الإشكالي العام الذي يلزم أن نتصدى له جميعًا.

ويقتضي المقام الاعتراف بداية بأن قارئ كتب هذا الباحث وتحليلاته، وتأملاته النقدية وكتاباته الأدبية والفكرية، يستشعر لذة خاصة نادرًا ما يظفر بها من قراءة أعمال عديد من الكتاب الآخرين ممن تعج بهم الساحة الأدبية الفكرية في عصرنا الراهن. فالباحث سامي سليمان بقدر ما يتوسل بأسلوب أدبي شفاف ورقراق، وبلغة رصينة وبيانية ممتعين، يمكنانه من أسر القارئ بين عوالم مَقْروئةٍ من النصوص، التي

---

* تأليف: سامي سليمان أحمد، مكتبة دار الآداب، القاهرة، ٢٠١٦م.

** ناقد أكاديمي من المغرب.

تتنوع بين ما هو عربي حديث وما هو تراثي عتيق، وما هو فصيح ورسمي، وما هو شعبي هامشي، وما هو أجنبي مترجم، وما هو إبداعي وما هو نقدي تحليلي أو تنظيري. بالقدر نفسه يمتاز هذا الباحث الفذّ، بكثير من العمق والأصالة في طرح القضايا والأفكار، خاصة الأدبية النقدية منها، فهو لا يتوقف عند حدود الشائع المألوف بين الناس، بل تراه في بحث دائم عن الجديد، يدقق النظر في المشهور بين الجمهور، ويولد الإشكالات وينبه إلى المآزق والقضايا التي تدفع بالقارئ إلى مزيد من البحث والتأمل وإعمال الفكر. إضافة إلى ما يمتاز به من وعي ناظم ومن قدرة فائقة على لمٍّ شتات الأفكار المتباعدة وصياغتها في منظور جامع، يجعل منها قضايا تنظيرية حقيقية، وإشكالات أدبية وثقافية كبرى، بدل أن تبقى أفكارًا جزئية صغرى متفرقة هنا وهناك.

النقد وحدود الأدب والثقافة والمجتمع.

١ - جرأة واقتحام:

يتأطر كتاب «التمثل الثقافيّ وتلقي الأنواع الأدبيّة الحديثة .. تجربة النقد العربيّ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر»، ضمن ما يعرف بخطاب نقد النقد، فهو دراسة تتخذ النصوصَ النقديّةَ متنًا لها، وبصفة خاصة تلك النصوص النقدية التي أنتجها جيلٌ من النقاد المصريين في مرحلة زمنية حدّدَها الباحث في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهي مرحلة ممتدة عرفت غزارة كبيرة في إنتاج النصوص النقدية، تحليلًا وتنظيرًا وتقويمًا، وعرفت غنىً وثراءً في إنتاج أعمال نقدية متنوعة من حيث مناهج الدراسة، ومن حيث تنوع منطلقات أصحابها واختلاف قناعاتهم الفكرية والأيديولوجية والعقدية، ومذاهبهم الأدبية. ولعل هذه واحدة من الجهات التي يستمد منها الكتاب قيمته الإبيستيمولوجية، بالنظر إلى جرأة الباحث على اقتحام هذا الكم الهائل من النصوص المتنوعة والممتدة زمنيا؛ يتتبعُ تفاصيلها ويفحص تكوّنها ويحلل عناصرها ويفسر طبيعة تشكلاتها.

وقد لا نغالي إذا عدَدْنا الكتاب رائدًا في مجال نقد النقد في العالم العربيّ، فعلى الرغم من أنه ليس الأول في بابه(٤)، وعلى الرغم من أن الباحث نفسه نشر عديدًا من الدراسات المندرجة ضمن نقد النقد(٥)، إلا أن كتابه الجديد يحوز ريادته من جانب موسوعيته وشموليته، بالنظر إلى أهمية جهد الباحث في تصديه لجمع شتات تلكم الأفكار والقضايا من مجالاتها المختلفة، ومن سياقات ثقافية متنوعة، ومن مراحل زمنية ممتدة ومتباعدة، ومن مجالات أدبية وثقافية فسيحة، تبدأ من المحليّ المصري إلى العربي، وتجسر العلاقة بالآخر، ويتعانق فيها التراث السابق باللاحق، فهو يسافر بك إلى عوالم من التأليف في المسرح والشعر والرواية، وفي البلاغة، والنقد، والثقافة، والفلسفة، وعلم النفس، والأركيولوجيا، وفي الموسوعات العلمية، والمعاجم اللغوية، وسير الرجال والكتّاب، والمترجمات، فيتيح كتاب الرجل الاطلاع على عديد من المؤلفات، والمراجع، والوثائق النادرة، والمفقودة، تقود القارئ إلى بحر من المعلومات والنظريات والإسهامات العربية والغربية والمترجمة في مجالات الأدب الفسيحة، وتحديدًا الإبداع النثري، وما أُنتج حوله من دراسات وأثير بشأنه من نقاشات، خاصة في مرحلة كانت فيها المطبعة ودور النشر لا تزال محدودة الإمكانيات وفي بدايات نشأتها ونموها (القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين).

كل تلك المادة يعمل الباحث على صياغتها وفق تصور، يسمح بإمكانية الحديث عن تأسيسه لمشروع خاص في مجال نقد النقد. ويجعل من إنجازات النقاد النهضويين بأجيالهم المختلفة إحيائيين وتوفيقيين وتجديديين، انشغالات حقيقية، يمكن

نعتها - بحسب تعبير عبد العزيز حمودة - «بداية لضفيرة نظرية»[٦] في خطاب نقد النقد، تتجاوز مجرد معاينة التأثير الغربي في النقد العربي، مثلما تتجاوز حدود الانشغال بحضور التراث العربي في الثقافة القومية المعاصرة. فتصورات الباحث تنزع إلى بناء خطاب معرفي متكامل، يستوعب الأنا والآخر، والذات والموضوع، والحاضر والماضي، ويتسع لعمليات الوصف والتحليل والتفسير والتأويل، في بوتقة واحدة يقف بها الباحث على عتبة العلم، من حيث الضبط المنهجي ودقة النتائج والأحكام، بما يمكن للنقد المعاصر أن يعتكف على تطويره واستثماره وتكييفه لخدمة الاهتمامات المعاصرة.

٢- النقد وسؤال القومية:

• نحو قراءة غائية:

يضعنا هذا الاجتهاد النقدي أمام قراءة لا تخفى فاعليتها وهدفيتها، تصرح بانخراطها ضمن أفقها التاريخي والمعرفي، من خلال إعلان الباحث عن تغيي استكشاف فاعلية الخطاب النقدي في سياق الثقافة القومية والمجتمع العربي (المصري تحديدا)، وتصريحه بالنظر إلى النقد «ميدانا لطرح الأسئلة المتوالية عن هويته وأدواته ومجالاته»[٧].

هذا الإعلان يبدو بمثابة هدف استراتيجي عام، هو الإجابة عن سؤال كبير؛ كيف نقرأ الآخر؟ وما هي الكيفية الملائمة للتعامل مع التراث القومي؟ فيبدو الاشتغال النقدي للباحث نوعا من الإسهام الواعية في البحث عن المخرج النظري والإنجاز التطبيقي لتنزيل هذه الكيفية في صيرورة حل معضلة قراءة النص العربي في عصر النهضة وما بعده إلى اليوم.

تبعًا لهذا، وجدنا أن الباحث يتحرك وفق رؤية نقدية غائية بانية، فيرى فيما ينجزه كلمات يرجو لها أن تكون «قادرة على أن تبقى طويلا فاعلة ونامية»[٨]، موسومة بطابعها القومي، وتسعى نحو المساهمة في صناعة المستقبل الثقافي للأمة.

يتبدى ذلك من خلال اختيار الباحث دراسة الأدب القومي، ممثلاً في تجربة النقد المصري الحديث، في ارتباطه بسياقاته التاريخية والاجتماعية والثقافية عموما، وكأننا بالباحث يجد نفسه معنيا بالاستجابة لتلكم الدعوات المبكرة التي أطلقها بعض أساتذة الجامعة المصرية إلى ضرورة الاهتمام بالأدب القومي، كما هو الشأن مع «دعوة أحمد ضيف إلى الاهتمام بالأدب القومي الذي كتب في ضوئها عددا من المقالات عن تاريخ الأدب العربي الحديث»، و«دعوة أمين الخولي إلى دراسة الأدب المصري الإسلامي من منظور يؤكد حتمية تأثير البيئة في الأدب»[٩]. ما يجعل من اجتهاد الباحث عملاً واعيًا، وإسهامًا من جانبه في تغذية الثقافة القومية عبر بوابة النقد وما يرتبط بدراسة الأنواع الأدبية[١٠].

لذلك فالباحث يُعنى بتسليط الضوء على الجانب الفاعل في تجربة النقد الحديث أو النهضوي. ويستهويه من حركة النقد الحديث في العالم العربي ذلك الحيز المضيء الذي يمكن أن تبدو من خلاله الذات العربية ذاتًا فاعلةً وإيجابيةً وإسهامًا في البناء، وليس مجرد ذات مستهلكة ومستقبلة. من هذا المنظور الأيديولوجي الرحب يندرج اجتهاد الباحث ضمن رؤية منسجمة ومتناغمة مع توجهات الباحث ومع فلسفته في الحياة، بوصفه إنسانًا منخرطًا في مشروع بناء الذات الثقافية العربية، وتأهيلها لبلوغ مستوى القدرة على الإنتاج واتخاذ القرار الصائب في العلاقة بالغير. بما يجعل منه مثقفا عضويا مرتبطا بهموم الذات القومية بصورة حيوية وفاعلة، لا يستسلم لحالة الانسلاخ والهجر بحثا عن موضوعات ترضي الغرب أو الثقافة الغالبة وتؤكد تفوقها، بقدر ما يختار الزاوية التي تبدو فيها الثقافة القومية فاعلة ومتحركة، عبر جهود جيل من النقاد ساهموا بشكل وافر في تجسير العلاقة بين الغرب والشرق، وبين الماضي والحاضر.

إن الباحث يسهم من جانبه في الكشف عن هذه الجهود وتثمينها وتسهيل التواصل مع رؤى هؤلاء النقاد وتقريب منظوراتهم من القارئ العربي، لخلق مزيد من فرص التعامل معهم، ولإقامة علاقة تواصلية معهم، توفر المناخ الملائم لزيادة الوعي برسالتهم النوعية، فيغدو الباحث بذلك مثقفا وطنيا يتفاعل مع الآخرين وينجز عملا واسعا مؤثرا في الآفاق الآنية والمستقبلية للأمة على قدرة وصله مع العمل العام، وهو «يساهم بعملية التغيير»(١١)، في سياق حتمية التفاعل مع الحضارات والثقافات الأخرى المغايرة، بعيدًا عن الاستجابة السلبية التي تتحيز بالمطلق لمقررات الآخر. فالمتن المتحقق أمام الباحث من إنجازات النقد الحديث في خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر يغدو مجسدا لوعي حضاري يجد تعبيره في الطرق الجديدة التي أفرزتها السيرورة التاريخية وفرضت أن يسلكها نقاد هذه المرحلة في التعاطي مع المنتوج الإنساني العالمي.

وبعبارة أخرى إن الباحث يحاول تلمس الجانب الفاعل في الذات النقدية العربية الحديثة، حيث كان السؤال المطروح أمام المفكر العربي هو «كيف يحقق المجتمع العربي التقدم؟ أو كيف يتحول إلى أن يصبح مجتمعًا حديثًا ومعاصرًا»(١٢) في لحظة حضارية كان من المحتوم وقتها الاعتقاد بضرورة تخطي الوضع الحضاري المأزوم، وبضرورة قيام حراك ثقافي ما، في أفق «تغيير الأبنية الثقافية العربية المتكلسة لتغيير الواقع الاجتماعي»(١٣).

لقد كان الشاغل الرئيس للباحث هو الطموح لاستخلاص الكيفيات التي أمكن لمنتجي الخطابات النقدية بواسطتها تقبل النظريات والمفاهيم والأفكار المنقولة عن الثقافة الأوروبية في مجال الأنواع الأدبية الحديثة، بالنظر إلى أن العلاقة بالثقافة الأخرى هي حتمية حضارية، والانفتاح على الغير مطلب إجباري وأحد مستلزمات البقاء. وتشكل المرحلة المعنية بالدراسة عند الباحث، وهي مرحلة النصف الثاني من القرن التاسع عشر؛ لحظة مفصلية في تاريخ الأمة العربية، لأنها اللحظة التأسيسية التي تسمح بمعاينة تشكل الوعي بالموروث من الثقافة العربية الوسيطة في ضوء الاتصال بالثقافة الأوروبية.

• **ميل وتفهم:**

وبوحي من هذا المنظور القومي لا يخفي الباحث نزعة الميل أو التفهم، وأحيانًا الثناء، على هذه النخبة من النقاد أو مفكري عصر النهضة من الإحيائيين التوفيقيين والتجديديين حين احتكوا بالثقافة الأوروبية، فـ «تولدت لديهم رغبة قوية، أو عارمة في بعض الأحيان في تقديم ما رأوه وما أدركوا، أو تصوروا، نفعه للجماعة العربية، فسعوا إلى تحقيق ذلك الهدف، فمضوا في طريق كانت تحفه كثير من المصاعب؛ إذ لم تكن معالمه واضحة أمامهم، فقد كانوا ينقلون إلى المتلقي المعاصر لهم كثيراً من الأفكار والمفاهيم الجديدة على ثقافتهم وحضارتهم، كما كانوا يواجهون ظواهر ومفاهيم ومؤسسات جديدة كل الجدة على مدركاتهم الذهنية مما كان يمكن أن يقعدهم عن التفكير في بذل الجهد والفهم والتحليل والنقل، لكن إحساسهم بمسئولياتهم الاجتماعية والوطنية إزاء بني جلدتهم دفعهم إلى خوض غمار التجربة التي لولاها لما كان للخطابات الثقافية الجديدة أن تستقر في بنية الثقافة العربية»(١٤).

ولعل العناية بهذا المنجز النقدي أن تكون في حد ذاتها كاشفة عن وعي رساليّ يروم التأسيس لثقافة تفاعلية منفتحة على الآخر، تتجاوز الانغلاق على ما يشد إلى الخاص أو المحدود في الزمان والمكان، وتروم تقليص المسافة التي قد تبدو فاصلة بين الثقافات، وتنزع نحو تجسير الهوة المتوهمة بين الأمم والحضارات، والميل أكثر فأكثر إلى ما يوحد الإنسان.

• من المجتمع وإليه:

من هذا الجانب يبدو الباحث خائضًا في إشكالية علاقة الأدب بالمجتمع، وتحديدًا تجربة النقد العربي الحديث بسياقها الاجتماعي العام، أو تجربة النقاد النهضويين في علاقتهم بالمحيط، بوصف الناقد كائنًا اجتماعيًا «لا يمكن أن يحيا أو ينفعل أو يبدع خارج محيطه الاجتماعي»(١٥).

فقد كان النقاد العرب النهضويون بدورهم مرتبطين بالبيئة وبالمحيط الاجتماعي، الخاص والعام، وكانوا خاضعين بوجه من الوجوه لمتطلبات المرحلة التي يعيشون فيها، ومستجيبين لمقتضيات اللحظة الحضارية، غير خارجين عن قاعدة العلاقة الموضوعية بين الأدب والمجتمع، فالناقد مثله مثل الأديب في المجتمع «لا بد أن يرتبط بالبيئة وبالمزاج القومي، وبالمعطيات التراثية للأمة»(١٦).

هذا الارتباط تبدى في تلكم الحركية النشطة، التي نجمت عن مسلسل تلقي الأنواع الأدبية المستجدة والوافدة من الغرب، وأملت إخضاعها لمقتضيات البيئة الجديدة وتكييفها مع متطلبات الأمة وحاجات المتلقي العربي وطبيعة انتظاراته، وتثبيت أركانها في سياق موروث عربي متأصل له معاييره ومقاييسه المتجذرة، مثلما له ذائقة ممتدة ومتحكمة. ولعل هذه الحركية التي يرصدها الباحث، ويتتبع تفاصيلها ويفكك ميكانيزماتها وآليات اشتغالها، هي التي تكشف عن منظوره القومي، بالنظر إلى الاهتمام بنخبة من رواد النقد أبانت عن «اقتدار صائغيه على بلورة حلول للإشكالات الثقافية التي كانت تجبه مسعاهم»(١٧)، و«مثّل نجاحهم في إنجاز تلك المهمة، فيما يزيد على نصف قرن، دليلاً على الجهود الثقافية والفكرية الضخمة التي بذلوها في التعامل مع النوع الأدبي بوصفه أداة من أدوات تحقيق مشروع النهضة الذي كان منطلقهم في التعامل مع مختلف الأدوات الثقافية التي رأوا ضرورة الاستفادة فيها»(١٨)، في لحظة مثلت في حقيقتها «النقلة الطبيعية من عصر إلى عصر، ومن ركود إلى حركة، ومن خمود إلى توهج، ومن اتباع إلى ابتداع»(١٩)، لحظة تشكلت فيها روح جديدة أبانت عن معركة حقيقية تعيشها النخبة نيابة عن الأمة ومن أجلها، في سبيل البناء الجديد للذات الثقافية القومية، في سياق اجتماعي وثقافي خاص، عنوانه: «عصر الصحوة الفكرية واليقظة الأدبية، وعصر القلق والشك والحماس والتوتر والانفتاح والتثاقف والتأصيل»(٢٠).

• تبريرات:

يبدي الباحث نوعًا من التعاطف مع إنجازات النقاد النهضويين، فيما يمكن أن يُعدُّ نزعة قومية وملمحًا تفهُّميًا من الباحث، فالتوتر الذي قد يلاحظ على خطاب الإحيائيين، وما يمكن أن يظهر من تناقض واضطراب وأحيانًا تضارب في المواقف والآراء وانتقال من رؤية إلى أخرى، ليس بسبب ضعف أو قلة كفاءة أو نقص معرفي؛ وإنما مرد ذلك إلى «أن الإحيائي ينحو في مسلكه الفكري العام إلى البحث عن المفاهيم والأدوات الملائمة، من حيث هي وسائل لتحقيق مشروعه الفكري دون أن يمنح نفسه أحيانا، أو دون أن تمنحه ظروف الواقع بسياقاتها المعقدة أحيانًا، إمكانية تدقيق مواقفه الفكرية»(٢١).

وفي سياق الرؤية التبريرية نفسها يحاول الباحث أن يجد المبرر المقنع لطبيعة العمل التمثلي الذي أنجزه النهضويّون. فيقيس إنجازاتهم على إنجازات النقاد الغربيين، خاصة الإنجليز والفرنسيين خلال القرن الثامن عشر، الذين عملوا على استعادة القواعد الأرسطية، والاستفادة من بعض أسس بناء الملحمة والأشكال المسرحية والدرامية، كما يتبين من عناصر مشاكلة المعنى ومحاكاة الطبيعة والاستخدام المنظم للمفاجآت والجمع بين اللذة والفائدة. كما استخدم بعضهم مصطلحات من قبيل «الرواية الملحمية» و«الرواية الهزلية النثرية»، واستفاد النقاد البريطانيون

من أشكال أقدم من الرواية لتأسيس نظرية الرواية، فاستخدموا مصطلحات النقد المسرحي، كالشكل الدرامي والوحدة الأرسطية، وبعض مصطلحات بناء الملحمة كالشكل الملحمي والقصيدة الملحمية، وأفادوا من مفهوم الاحتمال والاحتمالية لصياغة مفهوم الصدق التاريخي[٢٢]. فيكون الناقد الإحيائي التوفيقي والتجديدي باستلهامهما تقاليد الكتابة التراثية من الموروث البلاغي والنقدي العربي القروسطيّ، غير خارجين عن قانون الاتصال الحضاري الذي يحكم الأمم الناهضة، فيغدو ذلك الاستلهام من الموروث في حد ذاته «سبيلاً لتأسيس التصورات الجمالية الجديدة على أساس تواصلها مع بعض منجزات الثقافة القومية في فعل جدلي يجعل نتاجه مزيجًا من الوافد أو المنقول والأصيل المتجذر»[٢٣].

وتتجلى الروح القومية لاجتهاد الباحث، عندما نجده يرسم لتجربته النقدية غايات إنسانية بعيدة ومرام ذات صلة بالبناء الحضاري للذات العربية، من خلال الإسهام في توجيه القارئ المعاصر لمعاينة الطرائق التي تمكنت بها ثقافة النهضة العربية - في النصف الثاني من القرن التاسع عشر - من تلقي الجديد، المنقول من النظريات والمفاهيم والأفكار من ناحية، ومن خلال نظره إلى تجربة التّمثّل بوصفها تجربة (نموذج) «يمكن تفعيله وتطويره عند السعي إلى فهم ظواهر متعددة في الثقافة العربية وربما في غيرها من الثقافات الإنسانية من ناحية أخرى، وذلك في اللحظات التي تتلاقى فيها ثقافتان أو أكثر ليحدث بينهما اتصال ما»[٢٤]. بل إن إنجازات هؤلاء النقاد، تغدو من منظور الباحث ذات قيمة تاريخية في سياق الثقافة القومية، لأنهم أسسوا من جانبهم - ومن موقع الثقافة الناقلة - نوعا من الوعي التاريخي الثقافي النقدي بالأفكار المنقولة في ضوء سياقات إنتاجها الأولى، وقطعوا شوطًا مهمًا في سبيل تأسيس هذا النمط من الوعي، وإن كان ذلك ظل محدودًا، فهو مبرر بغياب التراكم المعرفي الكافي نظرًا إلى محدودية المرحلة الزمنية التي لم تتعدّ النصف قرن، والتي لم تكن كافية لإنجاز ما أنجزه هؤلاء النقاد[٢٥].

النقد وسؤال الثقافي.

يبدي الباحث إعجابه بهذا النوع من النقد لأنه يرى أن المشهد الثقافي عموما، والمشهد النقدي تخصيصا في العالم العربي، قد عرف تطورا لافتا، واتسعت آفاقه بشكل حيوي خصوصًا بعد صدور كتاب عبدالله الغذامي عن النقد الثقافي سنة ٢٠٠٠م؛ حيث «إن الثقافة العربية قد عرفت فيما تلا دعوة الغذامي وكتاب «النقد الثقافي» مجموعة من المترجمات التي تعرض إما للنقد الثقافي والدراسات الثقافية، أو لاتجاه من اتجاهاتها، أو تتناول طبائع الثقافة أو مفهومها،...وقد أسهمت تلك المترجمات في اتساع الدوائر التي تلقت فيها مفاهيم الدراسة الثقافية وتصوراتها ومداخلها، وذلك ما كان له تأثيره في تعدد الكتابات النقدية التي اتخذت من منطلقات الدراسات الثقافية ومفاهيمها أرضية فكرية لمعالجة موضوعات وإشكالات من الثقافة العربية القديمة والوسيطة والحديثة»[٢٦].

بل إن الكاتب ليعلن صراحة تبنيه هذا التوجه وانخراط اجتهاده النقدي ضمن مشروع النقد الثقافي. يقول: «ينضوي هذا الكتاب في إطار الدراسات الثقافية إلتي تتسم بقدرتها على توظيف مجموع من المنطلقات النظرية المتبلورة في عدد من العلوم الإنسانية والاجتماعية وتفعيلها في دراسة ظاهرة من الظواهر الثقافية المتنوعة، ومنها الظواهر الأدبية التي تعلمنا الدراسات الثقافية أنها ظواهر تنمحي فيها الحدود الفاصلة بين الأدبي والثقافي. فالأدبي هو ثقافي بالضرورة. بل لعل هويته الثقافية هي التي تمنحه طابعه الأدبي المميز الذي يعود إلى قدرة اللغة التوصيلية والجمالية على أن تجعل من

النصوص الأدبية خطابًا ثقافيًا متميزًا من حيث علاقته بالخطابات الثقافية الأخرى»[٢٧].

غير أن الباحث يحاول توسيع دائرة اشتغال النقد الثقافي في العالم العربي، بجعله يلامس مختلف الأنواع التعبيرية الموجودة والممكنة، فهو يشير إلى أن مشروع النقد الثقافي عند الغذامي، على الرغم من كونه رائدًا في هذا المجال، فإنه اقتصر على تناول النصوص الأدبية الخالصة والرسمية أو النصوص السياسية المشهورة أو التمثيلية، وبالمقابل لم يجرب الاقتراب من نصوص خطابات أخرى، أبرزها - فيما يرى - خطابات الثقافة الشعبية، وخطابات الحياة اليومية، والخطابات السائدة في وسائل الإعلام ووسائل الاتصالات المعاصرة، والخطابات النقدية المختلفة»[٢٨]. ومن ثم فالباحث مسكون بالطموح إلى توسيع دائرة تلقي الأنواع في العالم العربي، وما ينجزه «مشروع متسع لدراسة تلقي الأنواع الأدبية الحديثة في النقد العربي من منتصف القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين، أو إلى نهاية الحرب العالمية الثانية»[٢٩]؛ لذا فالباحث يتناول التجربة النقدية العربية الحديثة في مصر واضعًا إياها في إطار الدراسات الثقافية التي تعنى بدراسة الخطابات النقدية بوصفها خطابات ثقافية؛ وحيث إنها كذلك فهي متميزة بكونها خطابات تصورية ومعرفية لأنها «تتشكل من مجموعة من العلامات اللغوية التي تقود كل واحدة منها إلى علامة أخرى أو إلى دلالة تكشف عن جانب من جوانب المستويات العميقة في تلك النصوص»[٣٠].

هذه الخطابات تشتبك من ناحية بالخطابات الثقافية المتزامنة معها، وتنفرد عنها من زاوية خصوصيتها التي تعود إلى طبيعة المادة المتعامل معها، وهي مادة لغوية جمالية تختزن مختلف القيم والتحولات التي تتبدى في الظواهر الثقافية.

١- آلية التمثل:

يعرف الباحث التمثل الثقافي بكونه ظاهرة «تعني - في جانبها الأساس - تعريض عناصر الثقافة القومية الموروثة لعديد من ضروب التغيير والتعديل والاستبعاد والإضافة بسبب إدراك منتجيها الحاجة إلى تلبية احتياجات اجتماعية وثقافية وجمالية جديدة أبرزها التغير الاجتماعي، وأثار الاتصال بالثقافة الأوروبية الحاجة إلى تحقيقها»[٣١].

لقد تحقق التمثل منذ اللحظة التي أدركت فيها النخبة المثقفة وخاصة النقاد تحديدًا، «أن الأنواع الأدبية الحديثة بالنسبة إليهم أو إلى ثقافتهم القومية - الزواية، والمسرحية، والقصة القصيرة، والمقالة - تمثل نماذج لأنواع أدبية تفتقدها ثقافتهم القومية، في الوقت ذاته تبين لهم - من خلال تجارب ومشاهدات وقراءات متنوعة - أن ثمة حاجات اجتماعية وثقافية وإنسانية ووجودية تلبيها تلك الأنواع، وقد تيقنوا - في اللحظات ذاتها- أن ما ورثوه، في إطار ثقافتهم القومية، من أنواع أدبية نثرية - كالرسالة والخطبة والمقامة - لم تعد الأنواع الملائمة للتعبير عن تلك الحاجات الجديدة، كما أنهم اخذوا يشكون - على نحو محدود - في اقتدار تلك الأنواع الموروثة من التراث العربي الوسيط كالخطابة والرسالة والمقامة، على التعبير عن تلك الحاجات الجديدة والمتجددة»[٣٢]؛ لذا تجسدت حقيقة التمثل في عملية معقدة كانت تعني بالنسبة إلى نخبة النقاد النهضويين تعريض عناصر الثقافة القومية الموروثة لعديد من ضروب التغيير والتبديل والاستبعاد والإضافة، بما يلبي احتياجات اجتماعية وثقافية وجمالية جديدة أبرزها التغير الاجتماعي، وآثار الاتصال بالثقافة الأوروبية.

ومن ثمة يكون التمثل الثقافي فعلًا مزدوجًا؛ «يمثل طرفه الأول التعرف على الأنواع الأدبية الأوربية التي تعاملوا معها من منظور أنها وسيلة من جملة وسائل ثقافية لتحقيق النهضة العربية. على

حين تمثل الطرف الثاني في الصلة بالتراث العربي أو بالثقافة العربية الموروثة»[٣٣].

هذا الوعي يبين الباحث أن أساسه أو مقوماته تتحدد في عنصرين رئيسين هما: مقوم الإحيائية ممثلة استعادة أو إعادة تشكيل الثقافة العربية الوسيطة المتنقلة عبر الأجيال السابقة، ومقوم التمدن بوصفه نتاج الصلة بالثقافة الأوروبية، صاحبة نموذج التمدن الذي يحتاج المجتمع العربي كثيراً من عناصره لتحقيق النهضة. وعليه فقد كان تعامل النقاد العرب مع الرواية والمسرح والقصة القصيرة من منطلق هذين العنصرين.

وكان نقاد المرحلة المبكرة للنهضة العربية مدركين أن رصيد الثقافة العربية من الفنون والآداب لم يعد قادرًا بمفرده على الاستجابة للتحديات الجديدة التي أفرزها السياق الثقافي. وفي الوقت نفسه كانوا مدركين لشروط الانفتاح على الثقافة الجديدة والوافدة المتمثلة في امتلاك القدرة على تعرفها في سياقها الثقافي الغربي، والسعي إلى استكشاف طبائعها ووظائفها في إطار تلك السياقات، ثم العمل على تقريب تلك الأنواع ومفاهيمها إلى المتلقي العربي، ثم الكشف عن المهام التي تستطيع هذه الأنواع الجديدة أداءها للمتلقي العربي.

هكذا يعمل الباحث على الإبانة عن تجليات التمثل الثقافي في ماهيات الأنواع الأدبية المنقولة، وأنساق مهامها، عبر استكشاف الطرائق والآليات التي فعّلها النقاد الإحيائيون والتوفيقيون والتجديديون في تلقيهم الرواية والمسرحية والقصة القصيرة، وسعيهم إلى تثبيتها في الخطاب النقدي الذي أنتجوه بوصفه خطابًا ثقافيًا.

فهو يرى أن دور نقاد هذه المرحلة كان فعالاً ومهمًا من حيث «تمكنهم من استكشاف توجهات التغير في الواقع الاجتماعي والثقافي من ناحية، واستبطان إمكانات الأنواع الأدبية من ناحية أخرى، سواء أكانت متداولة ومعروفة، أم متوارية ومهجورة، أم جديدة ووافدة... فكانوا ملزمين ببلورة مفاهيم وأنساق أدبية ونقدية جديدة، والقيام بعمليات ذهنية لا حصر لها من التركيب والانتقاء وإعادة التشكيل للمعطيات سعيا إلى حد المهام الثقافية والجمالية والاجتماعية التي تتطلب تحديث الأنواع»[٣٤].

ويستفيد الباحث من إنجازات عالم النفس التكويني جان بياجيه (١٨٩٦-١٩٨٠) ومن منظوراته في تكون المعرفة لدى الطفل، فيستقي منه مفهومي: التمثل أو الاستيعاب (Assimilation) والتلاؤم (Accomodation)، ليبرز حقيقة فعل التمثل الثقافي كما يتصوره، وكما تبلور مع النقاد النهضويين، بوصفه «عمليات ذهنية ثقافية تتأسس على تحويل الخبرات التي حصلها النقاد من أطرها العينية والمادية إلى صيغ معممة تصوغ الحدود والمهام والمكونات الجمالية الإسهام في بناء الأنواع الأدبية المحدثة والجديدة»[٣٥].

هذا الفعل يقوم في حقيقته على اتصال ثقافي يستند إلى بعدين: الأول محاولة امتلاك النظريات والمفاهيم والقضايا الفكرية والفنية التي بحوزة الآخر والمراد نقلها إلى البيئة الجديدة، والثاني العمل على تكييف الثقافة المحلية وما تقوم عليه من عناصر تبدو ثابتة ومستقرة، في محاولة لتعويد المتلقي على الاستعداد للاستجابة للمتغيرات والتأقلم مع معطيات الواقع الثقافي الجديد، بوصفه بنية كبرى، تستوعب أو تتضمن مؤسسات ثقافية فاعلة في حياة المجتمع، وما ينطوي عليه من عقبات ثقافية وما يحضر فيه من منظومات الأنواع الأدبية.

فالتمثل بهذا المعنى نوع من التفاعل الخلاق، أو هو «في ذاته إبداع، فهو يلتقط الكوني ليعيد صياغة المنتوج الثقافي المحلي وفق غايات جديدة»[٣٦]. هذا التمثل تؤطّره حسب الباحث ثلاثة مقومات وهي:

أولًا: إدراك النقاد حاجات الجمهور المعاصر لهم إلى الأنواع الأدبية المستهدف نقلها من الثقافة الأخرى (الأوروبية تحديدًا).

ثانيًا: تفهم هؤلاء النقاد النظريات الأوروبية الخاصة بالأنواع الأدبية سواء في سياقاتها الثقافية أو من منظور إدراكهم طبائع الثقافة الأوروبية التي كانت تلك النظريات النقدية من منتجاتها.

ثالثًا: الامتلاك الذهني للثقافة العربية الوسيطة، أو الإدراك المتيقظ للنقد والبلاغة والعربيين الوسيطين، بوصفهما من أبرز مكونات الثقافة العربية الموروثة والمنتقلة إلى خطابات هؤلاء النقاد»[٣٧].

٢- من التلقي إلى مسارات التمثل:

من هذا الجانب، يغاير مفهوم التمثل الثقافي مفهوم التلقي عند الباحث، فعلى الرغم من أن التمثل الثقافي يعد شكلًا من أشكال التلقي للنظريات المنقولة من ثقافة أخرى، فإنه «لا يتحقق في شكله التاريخي الملموس إلا في صور أو أشكال من عمليات التعديل والتوسيع والتضييق والحذف والاستبعاد في مفاهيم الثقافة القومية الموروثة والحية والفاعلة في خطابات النقاد المتلقين»[٣٨]، فهو أكثر من كونه نشاطًا تلقيًا، هذا التلقي ليس سوى وجه أو بعد واحد من بعدي التمثل، أما البعد الآخر، الأهم والجوهري، فهو- حسب الباحث - ضرورة «وجود أساس فلسفي وجمالي مشترك بين النظريات الأدبية المنقولة والنظريات الأدبية في الثقافة القومية»[٣٩].

فيغدو التمثل الثقافي عملية مزدوجة أو مركبة، «تجمع بين استيعاب المفاهيم والنظريات والأفكار المنقولة عن ثقافة أخرى من ناحية، وبين عمليات من تعديل مقومات الثقافة القومية من ناحية أخرى، في فعلين إدراكيين متزامنين»[٤٠]، بما يمكّن من استيعاب ثقافة الآخر وتطويعها عبر إخضاعها لممارسة محلية تعمل على «مدها بعناصر محلية تمنحها تلوينا فكريا هو المنتج الثقافي التي تنتجه الأمة، وهو ما يشكل انتماءها إلى التراث الإنساني ومساهمتها في إغنائه»[٤١].

ومن تجليات التمثل الثقافي - بحسب الباحث - التوظيف البارز لمنجزات التراث والانسياق مع بعض الأحكام النقدية التي أطلقها النقاد العرب السابقون، كما هو الأمر بشأن استلهام مفاضلات ابن خلف والقلقشندي للنثر على الشعر، واستلهام مبرراتهما الجمالية نفسها لإقامة تلكم المفاضلة. فقد شكلت تلكم التبريرات، ولو بشكل غير مباشر «ظهيرا ثقافيا قويا أثر - بطريقة غير مباشرة - في مسعى النقاد التجديديين والتوفيقيين لبلورة خطاب نقدي متجدد يؤسس لقبول الأنواع الأدبية الجديدة؛ إذ إن الأديب الإحيائي الذي كان يستعيد المبررات الجمالية لتقديم النثر على الشعر كان يدرك - وهو بصدد كتابة الأنواع النثرية الجديدة - أن علاقته بتراثه العربي الوسيط تتشكل وفق أفق مفتوح»[٤٢] من جانب تعدد الأشكال النثرية وتنوعها في مقابل محدودية الأشكال الشعرية، بما أتاح استلهام وتوظيف ما لا حصر له من الأشكال النثرية الممكنة، واستغلالها لتقديم منجز فني يساير طموحات النهضة من دون الانسلاخ عن التراث القومي، ما دام هذا الأخير حافل بأشكال نثرية عديدة أوفر من الشعر. وهو ما يتيح إقناع المتلقي العربي إبان النهضة «أن هذه الأنواع الأدبية الجديدة ليست غريبة تمامًا عما ألفه من مشابهاتها في ثقافته القومية»[٤٣]؛ حيث عمل الإحيائيون التوفيقيون والتجديديون على استعادة تلكم المفاضلة في سياق جديد، هو السياق الثقافي المعاصر لهم وما تمليه مقتضيات النهضة، فهم لم يقتصروا على أشكال النثر الدائرة في البلاطات الحاكمة والفعالة في أطرها، بل عملوا على توسيع دائرة النثر الفني لتشمل الأشكال النثرية الواقعة خارج البلاطات، وغيرها من الأشكال السردية المتبلورة سواء في الثقافة الرسمية أو الثقافة الشعبية، من خلال عملية

نشطة وحوار منتج عبر «الجدل المستمر سواء بين خطابهم النقدي وخطابات التراث العربي الوسيط، أو بين ذلك الخطاب والسياق الثقافي الذي يحوّطه، طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وقد أفضى ذلك الجدل إلى اتساع مفهوم النثر الفني في خطابهم الإبداعي والنقدي ليشمل مختلف الأشكال الإبداعية التي أنتجتها الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية»(٤٤).

لذلك ميز الباحث بين ثلاثة مسارات يرى أن الخطاب النقدي النهضوي قد تأطر ضمنها، خاصة في بداية منتصف القرن التاسع عشر وهي(٤٥):

(أ) مسار التأسيس:

ممثلاً في سعي النقاد نحو تحديد الشكل أو الأشكال التقليدية في المسرح، بما ينطوي عليه ذلك التحديد من حد العناصر الأساسية التي تكون جنس ما يسمى المسرح. وتكفي الإشارة إلى جهود محمد مندور التأسيسية في كتابيه: «الأدب وفنونه»، و«الأصول الدرامية وتطورها»، وجهود لويس عوض والبارودي ورجاء النقاش في محاولتها تحديد القواعد الفنية التي لا يستطيع أي كاتب ناجح الاستغناء عنها أبدًا. ويبدو على محاولاتهم في تلك المرحلة التأسيسية الإكثار سن الإحالة إلى تاريخ المسرح الغربي خاصة المسرح الرسمي منه، وبعض اتجاهاته وكتابه.

(ب) مسار التجريب:

عبر استلهام بعض محاولات التجريب الغربية بعد الحرب العالمية الثانية في محاولتها كسر الأشكال التقليدية المتأصلة في الغرب، من خلال أشكال المسرح الملحمي ومسرح العبث ومسرح الغضب والتراجيكوميديا.

(جـ) مسار التأصيل:

بوصفه أبرز مرحلة تحقق فيها مفهوم التمثل الثقافي، من خلال ربط الأشكال المسرحية المختلفة والمنقولة عن المسرح الغربي بالتراث الشعبي العربي المصري أو بالأشكال التمثيلية الشعبية المختلفة، والعمل نقديًا على تثبيت وضعية المسرح على ساحة المجتمع العربي.

وفي سياق الدفاع عن الدور الفاعل الذي قام به النقاد االنهضويون الإحيائيون والتوفيقيون والتجديديون، فإن الباحث يبين أنهم قد عملوا على تجاوز مشكلة محدودية التنظيرات النقدية للأنواع النثرية، عاملين على السعي نحو التعامل مع الأنواع المستجدة والوافدة من الثقافة الأجنبية من خلال تمثلها ثقافيًا في ضوء الوعي بالتراث العربي إبداعيًا ونقديًا، فقد بدا خطابهم النقدي مزدوج المهمة؛ «من ناحية ضم تلك الأنواع إلى المنظومة الجديدة، التي كان يشكلها للأنواع الأدبية، وسعيه من ناحية أخرى إلى وضع منظومة فرعية تتجلى تلك الأنواع - في إطارها - مجاورة لعدد من الأنواع الأدبية الموروثة التي عمل على بلورة وظائف جديدة لها»(٤٦). على نحو اجتهادات لويس شيخو مثلا في كتابه «علم الأدب»، فهو يحاول أن ينجز صياغة نقدية تتناول الأنواع الحديثة في ارتباط بالأنواع الموروثة، مقيمًا نوعًا من التواصل مع الأنواع الأدبية الموروثة في التراث العربي الوسيط، فنراه يضع «الأمثال المختلفة» في تلك المنظومة التي تبقي المجال مفتوحا لاستيعاب المسرحية بوصفها فرعا عن الرواية وتحديدًا الرواية التمثيلية.

وإذا كان النقاد الإحيائيون لم ينظروا صراحة لجنس المسرح بوصفه جنسًا طارئًا وجديدًا على الساحة، فإنهم قد تميّزوا بنوع من المرونة أو ما يمكن أن نصطلح عليه بـ«الذكاء النوعي» - إن صح التعبير - بحيث تكشف تنظيراتهم عن وجود فجوة غير مكتملة تمكن من إدراج المسرحية ضمن الأنواع الأدبية الفرعية، فيما يكشف عن نوع من الجدل المضني الذي خاضوه من أجل تثبيت الأنواع الجديدة، بنوع من الإصرار على التعامل مع هذه الأنواع الجديدة إبداعًا وتنظيرًا، عبر مجموعة

من الجهود المضنية التي اقترنت بتحولات عميقة طالت خطاب هؤلاء. فقد كان دورهم بالغ الأهمية، من حيث البحث عن آليات التمثل الثقافي القادرة على استكشاف طبيعة الأنواع وماهيتها وإشكالاتها الجمالية والثقافية التي تمهد الطريق لترويجها في سياق الممارسة الأدبية والثقافية عمومًا.

من تجليات التمثل الثقافي في خطاب نقاد النهضة أن لويس شيخو في سياق تحديده للطرائق الواجب استخدامها لدى كاتب الرواية لترشيح الوقائع المحكية، نجده يجمع بين المنظور التراثي والمنظور الحداثي للرواية، يبدو ذلك من خلال معيار أو شرط (الاستناد إلى راوٍ ثقة)، وهذا المعيار تنجم عنه نتيجة حتمية ذات صلة بالمتلقي، لأن توثيق الرّاوي ووصفه بالضبط والعدالة يقود إلى قبول ما يرويه، وهذا «ما يمثل تواصلاً مع مبدأ ثقافي راسخ في عدد من العلوم النقلية في الثقافة العربية القروسطية»[٤٧].

ويتجلى التمثل بشكل آخر في طبيعة المعايير التي صاغها كلٌّ من خليل اليازجي ونقولا الحداد لتلقي المسرح، فقد عملا معًا على تفعيل آليات التمثل الثقافي من خلال جعل تلقي المسرح مرتبطًا في ماهيته بتلقي بعض الأنواع في التراث مشابها لتلقي الرواية، حيث يقوم خطاب اليازجي مثلاً على مقارنة ضمنية بين تلقي الشعر العربي تلقيًا سمعيًا، وتلقي المسرحية تلقيًا سمعيًا وبصريًا في الآن نفسه. أما الحداد فقد فعل عديدًا من عناصر السرد الشعبي وأخذ يدمجها في تصوراته لعناصر بناء المسرحية، فحديثه عن حاجة الكاتب إلى تمثيل القيم السائدة والتركيز على الحوادث المستغربة، والصياغة المجازية وسلاسة العبارة لتحقيق التأثير في المتلقي وابتغاء العبارة المتينة الخالية من التعقيد، ما يبين أن الحداد قد استبقى عديدًا من المعايير البلاغية القروسطية ونقلها إلى مجال كتابة نوع أدبي جديد هو المسرحية.

المرونة النقدية ورجحان المنهج

يحوز الفعل النقدي عند سامي سليمان قيمته من طابعه المرن، ومن خصوصيته الإنسانية، أو ما يعرف بـ «النقد أو القراءة الراجحة»[٤٨]؛ التي ترى أن الفعل النقدي نشاط إنساني يكتسب قيمته من نسبيته ومن روح الاحتمال التي ترفض مسلمة الإطلاقية، لأن «الممارسة النقدية تظل - سواء أتخذت شكلاً تنظيريًا أم تطبيقيًا - لونًا من الممارسة الاجتماعية. ولعل أبرز ما يمكن أن ينجلي عن تأكيد ذلك الجانب يتمثل في إقرار نسبية تلك الممارسة»[٤٩] أو امتلاك قدر من حرية النظر الراجح، ويقصد بها حتمية تخلص الناقد من هوس الصرامة التي تملي حدودها العلمية على الناقد، وأن تعطى له بالمقابل فسحة التذوق الخاص الذي لا ينفصل عن نبض الحياة اليومية ولا يتنكر لالتقاط ذبذبات الروح الاجتماعية وحميمية الأدب أو إنسانيته.

١- النقد والمسحة الإنسانية:

إن الباحث يبدو متفاعلاً مع توجهات الإنشائية المعاصرة، التي وصلت إلى قناعة ضرورة الإبقاء على المسحة الإنسانية في النقد والدراسات الأدبية بشكل عام. فهو يتجنب الوقوع فيما يمكن أن يوصف بأسطرة النظريات (بتعبير كمال عبداللطيف)، وتحويل نتائجها إلى نتائج مطلقة، ويتشبث بمبدأ تنسيب النتائج وإخضاعها للفحص وإعادة الفحص والمراقبة، لذلك يعلن أنه يؤطر اجتهاده النقدي ضمن ما يطلق عليه «تجربة في قراءة الخطاب النقدي»[٥٠]، بما تحيل إليه كلمة تجربة من دلالات المحاولة والافتراض واحتمالات الخطأ ونسبية النتائج الممكن التوصل إليها. فيغدو النقد ليس إلَّا «قراءة متأنية»[٥١]، ترصد نتائج الاحتكاك المباشر للذات الناقدة بالنصوص والخطاب، فتتيح لصاحبها حيزًا كبيرًا من هامش الحرية، في عملية «تبحث عما وراء السطوح»، وتبدو «نوعًا من الحفر الذي ينتقل من الطبقات الظاهرة إلى الطبقات

العميقة، التي تفصح عن إلكامن في أذهان أصحاب تلك النصوص والخطابات»[٥٢].

وهي الرؤية نفسها التي يتبناها نقاد ومهتمون بالشأن الثقافي والأدبي في العالم العربي. فالناقد المغربي سعيد يقطين مثلا، ينتقد ظاهرة «الحذلقة الأدبية»[٥٣]. ويدعو إلى ضرورة اعتماد نقد يكون «استثمارًا لنتائج العمل العلمي وتوظيفًا لها على النص المحدد، بناء على خبرة الناقد وتجربته الذاتية في قراءة النصوص وتذوقها وتفسيرها»[٥٤].

إن الباحث، بهذا المنظور، يكون مسهمًا في اقتراح خطة عمل قادرة على تحقيق التعايش بين طرفين قد يبدوان متباعدين وربما متناقضين في الممارسة النقدية. فهو من جانب يعترف بالذات الناقدة ويعطيها نصيبها الأوفر وحظها الأوفى من حق التذوق الخاص لروح العمل الأدبي، وفي الوقت نفسه يمنحها الحق في أن تدعي أنها تمارس العمل النقدي وتتعاطاه من دون وجل أو تهيب؛ لأن «حسن الإنصات للنصوص والإصاخة لذبذباتها الرهيفة جراء الاحتكاك المباشر بها عمل يقع في صميم الاشتغال البلاغي»[٥٥]. ومن جانب آخر، يدعو إلى ضرورة التحلي بالدقة والموضوعية والضبط في التعامل مع الإبداع والبعد عن أي مظهر من مظاهر العشوائية أو العبثية، التي تفتقد الرؤية المنهجية الواضحة، ذات المنطلقات النظرية المحددة والمقنعة التي تتناسب مع طبيعة الظاهرة الإبداعية التي تبقى في جوهرها ظاهرة إنسانية تتأرجح بين ما هو عقلي موضوعي (العلم)، وما هو شعور روحي (الجمال).

والحق أن المسيرة الطويلة لاشتغال النقاد والبلاغيين بالأدب، عبر مختلف العصور، تشهد على أن النقد لا يمكنه إلا أن يكون متسمًا ببعض مظاهر الذاتية؛ إذ كانت جهودهم دائمًا خاضعة لمبدأ التذوق والتقييم الشخصي للعمل، ودالة على استحالة أن يكون قواعد علمية دقيقة وصارمة.

ولعله الأمر الذي يفسر لنا اعتماد نقاد السرد المعاصر في الغرب ما أصبح يعرف بـ «الرؤية الإنشائية» (Vision poétique)، التي ترى ضرورة إجلاء النظر في القيمة الجمالية للنصوص بعيدًا عن تلكم النظرة التي حكمت النقد المدرسي، وتهافتت على العلمية والانطباعية السلبية، وأولت المضامين الأهمية الأولى في التحليل والدراسة. فقد وجدنا أن تودوروف مثلاً، يصرح أن النظر في القيمة الجمالية كان مؤجلاً فقط في اجتهادات النقد المعاصر: «تبدو قضية القيمة الجمالية أكثر تعقيدًا، ولكي نجيب النقاد الذين يُؤاخذون التحاليل المستلهمة من مبادئ الإنشائية على عدم فهم الجمال، يمكن أن نقول لهم بكل بساطة إن هذه المسألة لا يجب أن تطرح إلا بعد وقت طويل. وأنه لا يجب أن نبدأ من النهاية؛ أي قبل أن نكون قد خطونا الخطوات الأولى»[٥٦]؛ أي أن الرحلة الطويلة التي قطعتها الإنشائية، متوسلة أساسًا بالنماذج اللسانية، ومغلِّبة الصرامة العلمية، ونازعةً نحو التقنين والنمذجة، مائلة نحو التجريد والتنظير، في تناول الخطاب الأدبي، لم تكن منذ البدء مقصودة لذاتها، بل كانت مجرد خطوة بدئية سوف تتلوها لاحقًا خطوات تطبيقية شاملة، حددت لنفسها غايات منهجية أخرى لم تكن معالمها وآفاقها تتجاوز نطاقي: الحدس والتخمين، لذلك كان قصد الإنشائية الأساس في ممارساتها الأولى هو ضبط «الأدبية» بأكبر قدر ممكن من الدقة العلمية المتوهمة، قبل العدول إلى التفكير الواضح والمعلن في إمكانات استثمار الحقيقة «الأدبية»، القائمة في سياق كونها النصي، ضمن سياقي: الجنس والنوع الأدبيين، وسياق ذات الناقد وسياقات أخرى متشعبة، في مقدمتها السياق الاجتماعي «المستوعب لمجموعة من العناصر المتفاعلة»[٥٧].

هذا السياق تمثل في المرحلة التي يعنى بدراستها الباحث في ملمح أساس هو «السعي إلى

تحقيق النهضة»[٥٨]، الذي تحكمت فيه «عناصر ثقافية خالصة تمثلت في مفاهيم ومواقف فكرية موروثة من التراث العربي الوسيط، وممتدة في الآن ذاته في المنظورات الثقافية للأدباء، ومنها منظورات الأنواع الأدبية الموروثة، والعقبات الثقافية التي كانت تؤثر سلبا»[٥٩]، وتحكمت فيه عناصر أخرى سوسيو ثقافية تميزت بكونها اجتماعية وثقافية من حيث التكوين والمهام التي تؤديها في إنتاج الثقافة، وأبرزها مؤسسات التعليم والصحافة، وكل ذلك ظل محكومًا بسياق اجتماعي عام هو «خطاب النهضة بوصفه الموجّه الثّقافيّ الجذريّ لمختلف الممارسات الثقافية للكتاب والنقاد»[٦٠].

ولقد سار رولان بارت في طريق إثبات الحقيقة نفسها لما دعا إلى ضرورة تميز النقد بنوع من السيولة التاريخية التي لا تعني عنده غير المرونة الإنسانية في التعامل مع الأدب، فهو يصرح قائلاً: «إنني في جميع الأحوال لصالح السيولة التاريخية للنقد، فالمجتمع يبتكر - بدون توقف - لغة جديدة، ويبتكر في الوقت نفسه نقدًا جديدًا»[٦١]. وعلى الرغم من هيمنة النقد العلمي الصارم في فترة زمنية معينة، حين استند إلى مبادئ المنطق والفلسفة واللسانيات وعلم النفس وغيرها من الحقول المعرفية، فإن ذلك لم يكن سوى مرحلة عابرة حمل خلالها هذا النقد معالم موته وزواله. وهو ما تنبأ به بارت في مرحلة مبكرة؛ إذ أعلن في مناسبة ما أن: «النقد الموجود حاليا ليس مصيره سوى الموت ذات يوم، وسيكون ذلك حسنًا»[٦٢]. تنبؤ مرجعه إلى إدراك هذا الدارس حقيقة الأدب وجوهر الإبداع الذي يأبى الصرامة العلمية ويتمرد على القوانين التي تشكل مساسًا بجلاله وعظمته. فالأثر الأدبي - بحسب بارت - موسوم أبدًا بالانفتاح والقابلية للتعدد؛ وسر استمراره وخلوده في المجتمع لا يرجع «لكونه فرض معنى وحيدا على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي بمعان مختلفة لإنسان وحيد»[٦٣]. والمناهج النقدية مهما تطرح من نظريات، وتقرر من قواعد قد تبدو ضابطة وحاسمة في تقنين الأدب، إلا أن «الأثر الأدبي يتجاوزها ويخترقها، لأنه دائمًا متنقل من الانغلاق إلى الانفتاح»[٦٤].

وكل ناقد لا يمكن إلا أن يكون مجسِّدًا لبعض من مظاهر الذاتية في التعامل مع الأدب و«كل قراءة تصدر عن ذات ولا تفصلها عن هذه الذات إلا وسائط نادرة ودقيقة»[٦٥]. والحديث عن إخضاع القراءة لضرورات ومبادئ العلم والصرامة والدقة والموضوعية المطلقة، لا يعدو أن يكون طموحًا غير مُسوَّغ، فنحن - حسب بارت - «سنجانب الصواب بطموحنا إلى بناء علم للقراءة، أو علم بأدلة القراءة، إلا أن نتصور أن يكون بالإمكان يوما ما - بفعل تناقض في المفاهيم - وجود علم يستنفد ويزحزح، إلى ما لا نهاية. إن القراءة هي - تحديدًا- تلك الطاقة وذلك الجهد الذي سيمسك في ذلك النص، أو ذلك الكتاب، بذلك الشيء نفسه الذي يتعذر على مقولات الشعرية استنفاذه»[٦٦].

• **حس تذوقيّ:**

لذا فإن العملية النقدية التحليلية كما ينجزها الباحث، تقوم على حسّ نقديّ تذوقيّ يؤمن بضرورة الإنصات إلى الانطباع الخاص الذي يتولد للذات الناقدة من جراء الاحتكاك بالأدب. وعلى رؤية نقدية متصلة بالنفس البشرية، ومعترفة بأسبقيتها ومحوريتها في تحري الحقيقة الأدبية، رؤية موسومة بطابع المعاناة الفكرية أو النفسية وبحس الإبداعية[٦٧].

لقد أراد الدارس للعمل النقدي أن يتموضع بين حدي الذاتي والموضوعي، أو حدي الأدب والعلم، أو حدي الحرية والتقييد. فالنقد الأصيل عنده يتنافى والانطباعية الساذجة المفتقرة إلى التصور الجمالي الأصيل. بالقدر نفسه هو عمل يطمح إلى أن يكون نظرًا موضوعيًا إلى الظواهر الأدبية، محسوبًا على العلم، ومنسوبًا إلى إطار التناول العلمي العام

للقضايا، لكن على طريقته الخاصة التي لا يمكننا أن نلزمها بحتمية التطابق مع صرامة ودقة العلوم الحقة، فمجال اشتغال النقد يختلف عن الحقول الأخرى؛ لأن «علم النقد لا يدرس نظمًا أو هياكل، ولكنه يدرس حركة، ويحاول استخلاص مبادئ هذه الحركة ... (فهو) فعل متجدد ومتغير... ورؤية النقد للعمل الأدبي يجب أن ترتكز على نموذج حركة، لا نموذج جسم»[٦٨]، فهو محكوم بالمرونة والرجحان، ومدين بشكل رئيس لتجربة الناقد وخبرته وتمرسه في التعامل مع الإبداع ومداومته على تأمل النصوص.

لذلك يرى سامي سليمان عمله النقدي تجربة، فيقول: «هذا الكتاب تجربة في قراءة الخطاب النقدي»[٦٩]، ملتقيًا مع ما قصد إليه شكري عيّاد حينما قرن بين العمل النقديّ وبين تجربة الناقد الشخصية في نقد النصوص والاحتكاك بها، عندما قال: «فأنا لا أنقد إلا عملاً عايشته و شعرت أنيّ نفذت إلى باطنه. وعدتي في ذلك هي الأدوات التي استفدتُها من علم الأسلوب ومن تاريخ الأدب، وفوق ذلك من البصيرة غير المحددة بقوانين؛ الأدوات التي استفدتُها من قراءاتي في مختلف العلوم الإنسانية»[٧٠]؛ إذ تغدو البصيرة الحية للناقد مما يعول عليه للتوصل إلى نتائج متسمة بقدر يعتد به من الموضوعية والأصالة العلمية.

وهذه الغاية هي ما ترمي إليها الخطة النقدية التي سلكها سامي سليمان، حين أخضع النصوص النقدية لفحص دقيق، جامعًا بين المعالجة السانكرونية والدياكرونية، مفككًا مكونات وجزئيات وتفاصيل الخطاب، كلٌّ على حدة، باحثًا عن تشكّل النظريات والمفاهيم، ومتتبعا المؤثرات والعوامل الفاعلة، فيما يمكن التعويل عليه لمد جسور التواصل وإبرام التصالح المنشود بين العالم والناقد، بالنظر إلى أن الأول «يسعى إلى الإمساك بالبنيات الكلية المجردة»، أما الثاني فـ«يتعامل مع بنيات كائنة وملموسة»[٧١].

وعلى هدي منهجية الدارس يمكن أن تتحقق استقلالية النقد وتميزه، ويمكنه صوغ إطاره الفكري الخاص، وذلك ضمن مساحة شاسعة تتحرك داخلها الذات الناقدة وهي واقعة بين حدين اثنين؛ يستمد الأول طبيعته من روح العلم وما تقتضيه من دقة وموضوعية، وينغرس الثاني في تربة الذات والتذوق والثقة في ملكة تتكون لدى الناقد من التراكم الذي تحققه القراءة والممارسة الذاتيتان، بما تفضيان إليه من امتلاك بصيرة وخبرة وكفاءة، وبما تعنيه من «استنجاد روح العلم في الممارسة»، و«قراءة النصوص حتى يصبح التمرس بتكويناتها إطارًا يوجه عمل الناقد ويدعم تفسيره؛ فالخبرة المستخلصة من الارتياض من أعمال أدبية نوعية مخصوصة والإصغاء المرهف للنبضات المميزة للنص موضوع النظر، وتأمل الحياة و الوجود الإنساني، تشكل جميعها عناصر ترقى بالعمل النقدي إلى نوع من المعرفة يتجاذبها العلم والفن، والموضوعية والذاتية، أو القيد والحرية»[٧٢].

تغدو النصوص النقدية مع الباحث نصوصًا نشطةً وحيويةً، «حبلى بإمكانات قرائية وتأويلية مختلفة، ومتضمنة مستويات عديدة من الدلالات التي تتطلب جهدًا كبيرًا لاستنباطها وتحليلها والبحث عن علاقاتها المتعددة سواء في إطار النص الواحد أو في إطار مجموعة من النصوص»[٧٣].

٢- النقد وهامش التأويل:

يعد التأويل والاجتهاد الشخصي والاستقراء من مرتكزات النقد في اجتهاد سامي سليمان، فهو لا يكتفي بالعرض السطحي للقضايا ولا يقدم درسًا تاريخيا للمادة الأدبية أو النقدية، ولا رصدًا تتابعيًا أو سطحيا، غايته الرصد أو الوصف فحسب، وإنما يقوم بعملية «تبحث عمًا وراء السطوح»، وتبدو «نوعًا من الحفر الذي ينتقل من الطبقات الظاهرة إلى الطبقات العميقة التي تفصح عن الكامن في أذهان أصحاب تلك النصوص والخطابات»[٧٤]، فيقوم

بعمل تحليلي تفسيري تأويلي - إن صح التعبير- معنيّ «باكتشاف الصيغ والمقولات، وما يرتبط بها من آليات نقدية، متجلية عند هؤلاء النقاد»[٧٥]، مع ما يقتضيه ذلك من ضرورة اعتماد الحس التاريخي؛ لأنه «يمكّن من رد الصيغة أو المقولة، أو الآلية، إلى مبدعها الأصلي»[٧٦].

لذا وجدنا أن الباحث على مدار كتابه، يبدو ممارسًا ما يمكن نعته بالنقد التأويلي التفسيري، بما هو عملية نقدية تجمع بين الوصف والرصد التتبعي الدقيق للقضايا ولتشكل الصيغ والمقولات النقدية، ثم العمل على صياغة هذه المادة النقدية صياغة جديدة وشخصية، تقوم على استنطاقها وقراءتها في أفق جديد يعطى فيه وجود أهمّ للناقد بوصفه قارئًا له دور «الإبداع والكشف في الوقت نفسه، فهو يكتشف عن طريق الإبداع، ويبدع عن طريق الكشف»[٧٧].

فالباحث يتعامل مع الخطاب النقدي الذي أفرزته مرحلة النهضة على أساس أنه خطاب له امتدادات وتشعبات، تتحكم في بنيته وتخضعه لتوجهات ومسارات تمليها طبيعة الظروف السياقية المرافقة لإنتاجه وتلقيه، فيغدو الخطاب النقدي للباحث بمثابة اشتغال بنص ذي فراغات مطلوب من الناقد المحلل أن يملأها، بل أحيانًا هو الذي يوفر مناطق غير محددة يقوم هو بتحديدها، فيبدو المتن النقدي المدروس بذلك غنيًّا بقضايا تحتاج قراءات وقراءات متعددة.

من منظور القراءة التأويلية يغدو الخطاب النقدي عند لويس شيخو مثلا، في تناول مكونات الرواية وهي التي جعلها ثلاثة أجزاء: «الصدر»، و«العقدة»، و«الخاتمة». سواء أكان في جوانبه الإنجازية التحليلية أم التقييمية المعيارية، إنجازًا نقديًّا هادفًا، يجسد الاغتراف من مصطلحات التراث، خاصة ما تعلق ببلاغة الرسائل والكتابة الإنشائية، ومن ثمة سعيه الحثيث والواعي، الرامي إلى إقناع المتلقي العربي، وخاصة فئة الكتّاب بقابلية تلك النصوص لتطبيق المعايير النقدية المتعلقة بالأنواع الجديدة، بوصفها «فنًّا من فنون الإنشاء»[٧٨].

فما يلاحظه الباحث على شيخو من غياب أية إشارة إلى نصوص من الأدب الأوروبي، على الرغم من أنه أحد أبرز الكتاب النهضويين التوفيقيين الذين اتصلوا بالكتابة الأوروبية وثقفوا نصوصها وأشكالها الأدبية وأنواعها المختلفة. والأمر نفسه ينسحب على معايير شيخو النقدية بشأن خصائص الصياغة الجمالية للرواية ومقومات الاكتمال أو المثالية فيها؛ وهي «الإيضاح»، و«الإيجاز»، و«الإمكان»، و«التلطف»، أمور تغدو جميعها من منظور تفسيرات الباحث كاشفة عن تطويع مقولات المنظور التراثي للكتابة السردية وكذا الأشكال الشفهية، مثلما يكشف شرط الاستناد إلى راو ثقة للأحداث عن استلهام هذا الناقد لمبدأ ثقافي راسخ في عدد من العلوم النقلية في التراث العربي[٧٩]. ما يعني وفق تأويل الباحث «أن الأصول الجمالية العامة للكتابة الجديدة في خطاب النقد الإحيائي التوفيقي، وما يتفرع عنها من أصول تتصل بالتحقيق العملي لصناعة الكتابة، كانت تمثل صورة من صور الإحياء القائم على إعادة بلورة مجموعة من المفاهيم الجمالية العامة والجزئية المستمدة من التراث العربي مع تفعيلها في مجالات كتابة الأنواع الأدبية»[٨٠].

ومن منطلق التفسير والحفر التأويلي تبدو كثير من التقريرات النقدية ذات دلالات وأمور مسكوت عنها تستوجب الكشف عنها وإعطاءها الدلالة المحتملة. فتوجيه شيخو كُتّاب الرواية إلى ضرورة بيان الظروف الواقعة فيها الرواية، أمر يدل على كونه يضع المتلقي في حسبانه بوصفه ركنًا أساسًا في العمل الإبداعي والطرف المعني بتلقي الأشكال الجديدة، المراد تثبيتها على الساحة الثقافية العربية. وفي الوقت نفسه يكشف مثل هذا التوجيه عن منظور يعتبر السرد حكيًا لفعل أو مجموعة أفعال

دارت أو تدور في بيئة أو أطر مادية. كما يكشف عن مدى اتصال الناقد بعديد من الأشكال الروائية الغربية في القرنين: الثامن عشر والتاسع عشر، التي ركزت على تصوير البيئات المكانية. وهذا بدوره يدل على أهم المرتكزات أو الدعامات التي قام عليها النقد الكلاسيكي في خطاب النقاد الإحيائيين، ويغدو ترتيب الرسالة عند شيخو في ذيل الفنون الأخرى - بعد الأمثال المختلفة، والوصف، والمناظرة، والرواية، والمقامة والتاريخ - أمرًا ذا دلالة مؤداها «سعيه للاستجابة لمتغيرات جديدة- ثقافية واجتماعية - جعلت الرسائل نوعًا أدبيًا يتهيأ للأفول والانزياح عن موقعه في أعلى منظومة كتابة الأشكال النثرية»(٨١).

والأمر نفسه ينطبق على منظور نجيب حبيقة ومفاهيمه وتحديداته للرواية التمثيلية، ففي تركيزه على التمثيل بوصفه فعلاً من إنجاز أشخاص تنطبق أقوالهم وأفعالهم على الحقيقة أو الاحتمال، وفي تعريفه الرواية التمثيلية وماهيتها، ومدى قيام المحاكاة على الفعل والحركة وليس الوصف والإخبار، يرى الباحث أن ذلك جميعه كاشف عن الأصول الكلاسيكية لمهايا كل من المسرحية والمسرح والدراما(٨٢).

بل إن تركيز نجيب حبيقة في تحديد ماهية المسرحية على الاهتمام بالشخصية المسرحية والأخلاق المرتبطة بها أكثر من اهتمامه بالحدث والبنية يجد الباحث تفسيره في غياب التراكم الكافي من الإنتاج في الثقافة العربية الحديثة، التي لم تنتج ما يكفي من النصوص المسرحية التي يمكن التعويل عليها في صياغة نظرية متكاملة وأكثر نضجا عن هذا النوع التعبيري، الذي يتطلب «شروطًا من أهمها تراكم إنتاج محلي منه لمدى زمنيّ طويل»(٨٣). في حين كان اهتمام حبيقة أكثر وأيسر بنمط الشخصية ومواصفاتها تشكلاتها النوعية، لأن التراث السردي العربي القروسطي يتيح تعرف الكثير من أنماط الشخصيات كنمط البخيل في بخلاء الجاحظ، ونمط الطفيلي في حكايات أشعب ونوادره، ونمط الأحمق المروية عن «هنبقة»، وحكايات الحمقى والمغفلين، ونمط المحتال في مقامات الحريري والهمذاني(٨٤). ومن هذا المنظور التأويلي يغدو التقصير الذي يلاحظه الباحث على الطهطاوي وعلي مبارك مثلاً، بخصوص طبيعة الرواية وماهيتها واجدًا تفسيره في الأولويات التي كانت تشغل بال الناقد في تلك المرحلة الإصلاحية، «فانشغاله ببث قيم التمدن المفضي إلى تحقيق النهضة لم يمنحه الفرصة للقيام بتأصيل نظري لماهيات كثير من الوسائل التي اتكأ عليها في تحقيق تلك القيم»(٨٥). ووفق هذه الرؤية التفسيرية التأويلية تغدو كلمة (ل-ع-ب) وما ارتبط بها من دلالات مرتبطة بالمسرح فنًا أدبيًا وأدائيًا، حائزة قيمتها من دلالتها على مدى فعالية التمثل الثقافي الذي قام به النقاد لتثبيت مهام المسرح في المجتمع، بوصفها ذات دلالة مزدوجة، فهي من جانب «تنطوي على رؤية ضمنية تهوّن من شأن ذلك الوافد الجديد إلى الثقافة العربية»(٨٦)؛ لارتباط الدلالة بما يحيل إلى اللعب والتلهية وإزجاء الوقت، ومن جانب آخر ثمة دلالة إيجابية «مهارة من يمارس اللعب أو ما يمتلكه من قدرات خاصة تجعله قادرًا على إثارة إعجاب الآخرين»(٨٧)؛ بما يعني أن هؤلاء كانوا يؤسسون لما من شأنه استيعاب مهمة المسرح القائمة على تجاوز الظاهر إلى الباطن، والجمع بين المهمة التعليمية والأخلاقية(٨٨).

٣- نحو نقد ناظم:

يؤسس الباحث لنقد موسوم بوعي ناظم، بنزوع عملي، للمّ شتات الأفكار والقضايا الجزئية مهما بدت متباعدة، لصياغتها في منظور جامع، يجعل منها قضايا تنظيرية حقيقية، وإشكالات أدبية وثقافية كبرى منتظمة ضمن مشروع متكامل ومترابط العناصر، بدل أن تبقى أفكارًا جزئية صغرى متفرقة هنا وهناك.

فكأن الباحث يؤسس لخطاب نقدي يكون بديلاً للقراءات الأيديولوجية المتعددة التي تناولت النقاد والدارسين الذين وجدوا في المرحلة المعنية، وكانت قراءات ذات توجهات غلبت فيها المسحة الذاتية لصاحبها، فتموقعت إما مع أو ضد. على العكس من ذلك تمامًا، فقد بدا الباحث بتتبعه مجهودات نقاد النهضة يفتح المنجز النقدي على آفاق القراءة الكلية المركبة لمختلف نتاج هذه المرحلة، من خلال الربط بين مختلف أنماط وتوجهات الكتابة النقدية لهذه المرحلة، ناظراً إليها بوصفها تجليات لبنية متكاملة تحمل مشروعًا نقديًا له مكوناته الأساسية التي تقوده وتوجهه في أفق التأسيس لثقافة نقدية قومية، تناسب المرحلة وتستجيب لتطلعات المجتمع واشتراطات المرحلة.

فالباحث ينظم مختلف الاجتهادات النقدية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ضمن وحدة نسقية شاملة، فيبحث لها عن مكوّناتها، ويستقرئ مرجعياتها النظرية، ويفحص ضوابطها، بحثًا عن القانون الناظم للخطاب ضمن اشتراطات القراءة النسقية، التي تبني على وحدة الرؤية واعتبار انسجام العناصر وتفاعلها.

لذلك يرى الباحث أن مجموع الكتابات النقدية النهضوية، على اختلاف أنماطها (نقد إحيائي - نقد توفيقي - نقد تجديدي)، ينتظمها خيط جامع، وتكون فيما بينها بنية متكاملة أساسها التّمثل الثقافيّ، بما هو طرائق وآليات اعتمدتها نخبة النقاد والدارسين، تنظيراً وتحليلاً للأنواع الأدبية الحديثة، وجسده الخطاب النقدي على امتداده وفساحته، وعلى ما قد يبدو على بعض عناصره من اختلاف وتشظٍّ، في سبيل التعامل مع الثقافة الوافدة، وتقبل النظريات والمفاهيم والأشكال الأدبية، وتكييفها وفق إملاءات السياق القومي النهضوي الجديد.

وعلى أساس هذا التصور، يتوجه فعل الإجراء النقدي في الكتاب إلى فحص ضوابط الخطاب النقدي النهضوي، بالبحث في مكونات هذه البنية واستقراء مرجعياتها النظرية وتفكيك استراتيجيتها المنهجية.

هكذا تتجلى الغاية العلمية العملية للتحليل النسقي للباحث في استكشاف فعالية آلية التّمثل الثقافي بوصفها «رؤية معرفية وثقافية وحضارية»[٨٩]، تفرض عمليات من التعديل والتصرف والتكييف، «عبر عمليات التأويل والتفسير والتعديل والتغيير في عناصر ومفاهيم تلك النظريات»[٩٠]، في طريقة تعامل النقاد مع الثقافة الوافدة وتلقي نظريات الأنواع الأدبية الحديثة. فيغدو التمثل الثقافي نظامًا جامعًا ينتظم جزئيات وعناصر الخطاب النقدي النهضوي، من المؤسسة التعليمية، إلى مؤسسة الصحافة، إلى مؤسسة المطبعة، ويتجلى في كتابة الرواية والمسرحية، وفي النقد باتجاهاته الإحيائي والتوفيقي والتجديدي، وفي ماهية الرواية والمسرحية بكل عناصرهما ومقوماتهما، وفي أنساق مهام الرواية والمسرح. ورصد الإشكالات التي تؤثر في كيفية انبناء نظام الخطاب النقدي، ذات الصلة بالسياق الثقافي والاجتماعي، ممثلا في مطلب النهضة أو حلم النهضة الذي انطوى على «مقومين للنهضة وهما: الإحياء والتمدن»[٩١]، وذات الصلة بالعقبات ومدى تأثيرها في كيفية إنتاج النقاد للمعرفة النقدية المدروسة، بوصف مبادئ الانسجام والترابط، وعناصر الفاعلية والتأثير، وتكشف عن عناصر وتجليات الرؤية العامة أو عناصر المشروع، وكيفية اشتغالها وفعلها في توجيه الخطاب. وبذلك تكمن أهمية هذه المقاربة في النظر إلى كل ما أنتجه النقاد النهضويون من نظريات ومفاهيم وما أنجزوه من تحليلات، بوصفه خاضعًا لرؤية موحدة، مسكونة بوعي خلفي تحكم في النقاد وقوامه «التمكين لخطاب النهضة، الذي أملوا أن يؤثر في متلقيهم؛ بما يدفع هؤلاء المتلقين إلى الإسهام في تغيير واقعهم نحو الوضعية المأمولة والمرجوة»[٩٢]، إن بشكل مباشر وصريح، أو بشكل ضمني ومستفاد.

وقد أتاح هذا المنظور للباحث سامي سليمان النظر إلى مكونات المتن النقدي باعتباره نسقًا معرفيًّا متشابكا ومركب العناصر، وبوصفه أبنية متكاملة فيما بينها، يخدم ويسند بعضها بعضًا.

وفق هذا المنظور يتشخص المشروع النقدي لمرحلة النهضة بوصفه بنية تمتلك خواصها الإبستيمولوجية المحققة شرطَ الترابط بين عناصرها، وفق مبدأ منظِّم، هو آلية التمثّل، حيث يتشخّص المشروع النقديّ لعصر النهضة، على الرغم من تعدد مظاهره وخطاباته، واختلاف أصحابه بين الإحياء الخالص والتوفيقي والتجديدي، وتنوع مجالات اشتغالهم، في صورة بناء متكامل تحكمه مجموعة من الخواص النسقية الرابطة فيما بين عناصر المشروع[٩٣]:

١. اعتبار كتابات نقاد المرحلة المعنية تحمل مشروعًا نقديًا قوميًا (حلم النهضة).
٢. مشروع يتأسس على بنية عامة ونظام داخلي موجِّه: «آلية التمثل الثقافي ودورها الفاعل في صياغة رؤية جديدة لخطابات النقد الإحيائي التوفيقي والتجديدي»[٩٤].
٣. مشروع له مكوناته وعناصره الأساسية الفاعلة والمؤثرة، التي يمكن تفكيكها وصفًا وتفسيراً واستخلاصًا للأحكام والنتائج النقدية القابلة للتجريد والمحايثة: (الثقافة المنقولة والوافدة من الآخر - الثقافة الموروثة من التراث - إكراهات ومتطلبات المتلقي المحلي).
٤. مشروع له مفاهيمه التأصيلية والمؤسِّسة: (السياق - الأنواع - الإحياء - التمدن - التلقي - الاستبعاد - العناصر الجمالية - المقومات البنائية - البناء السردي - التأليف - المهام).
٥. مشروع له غايات ومرام محدّدة: (تمكين الأنواع الأدبية الحديثة وتثبيتها ضمن مكونات الثقافة القومية سبيلاً إلى النهضة والتحديث المجتمعي وتغييره نحو المنشود).

هذا المنظور النسقيّ الجامع يجعل من اجتهاد الباحث عملاً ينفلت من أسر المنظور الأيديولوجي القائم على البحث في النوايا والأفكار ومحاكمتها، إلى تفكيك نظام الخطاب وتوصيف مرجعياته النظرية، وتوضيح إستراتيجيته المنهجية والتجليات البنيوية للخطاب، عبر قراءة علمية تحليلية تنظر إلى إسهامات نقاد النهضة في صورة نسق قابل للتفكيك، يستدعي تحليل الخطاب بوصفه بديلاً معرفيًا للتوظيف الأيديولوجي. وإذا كان سؤال كيف نقرأ؟ يقود الباحث إلى تفكيك مكونات الخطاب النقدي في المرحلة المعنية، واستقراء طرق التفكير في الموضوع وسبل المعالجة وكيفية انتظام البنيات وآليات إنتاج المعرفة، فإن هذا التفكيك يهيئ الأرضية المعرفية للمرور بالباحث إلى سؤال علمي آخر هو : لماذا نقرأ؟ حين يعمد إلى تفسير الخطاب في ضوء السياق التاريخي والثقافي الاجتماعي.

هذه المنهجية المزدوجة (التفكيك - التركيب) تعود إلى إعادة بناء الموضوع انطلاقًا من أفق القراءة الحاضر، حيث ينتهي الباحث إلى إعادة بناء شتات المتن النقدي وصياغته وتركيبه بطريقة دياكرونية وسانكرونية، تكشف نسقه ومرجعياته وتفسر توتراته.

لقد عمد سامي سليمان إلى بناء قراءة تشييدية تنطلق من وصف نسق الخطاب النقدي وتفكيك عناصره، وتمضي في أفق ممارسة فعل التفسير في ضوء السياق الثقافي والتاريخي الذي كان يحرك نقاد المرحلة ويتحكم في الدارسين. ملازمًا بين الوصف والتفسير، وصف البنية النقدية ثم تفسير شروطها السوسيوثقافية والتاريخية، وهذا ما أتاح للباحث تجاوز النزعة الشكلانية التقنية، لأنه من خلال عملية التفسير التي تكشف عن دينامية الخطاب النقدي وحيويته وصيرورة امتداده في التاريخ والمجتمع؛ حيث يهتدي إلى الربط بين الخطاب النقدي النهضوي والرؤية المتحكمة فيه،

متمثلة في الوعي بضرورة بناء نسق نقدي عربي ومنفتح، يستجيب لمتطلبات التثاقف مع الآخر الغربي أو الأوروبي، ويعيد النظر في مسلمات النقد والثقافة السائدة.

في هذا المستوى التفسيري تظهر دينامية القراءة النقدية التي ينجزها الباحث، «كفعل نقدي حواري»[٩٥]؛ حيث تسمح لنا هذه القراءة بإعادة بناء خطاب نقاد عصر النهضة في ضوء أفق القراءة الحاضر، ولقاء منظورين: منظور النهضة ومنظور النقد التجديدي خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

خاتمة

تبعًا لكل ما سبق، يكون اجتهاد الباحث سامي سليمان مشروعًا نقديًا حائزًا قيمته من جانب المساحة الرحبة التي يمتد عليها، بوصفه عملاً رائدًا في مجال تقديم منظورات جديدة إلى النصوص النقدية، من خلال وعي ناظم، يلمّ شعثها ويبنيها وفق تصور نسقيّ متكامل وهادف، ومن خلال الاعتداد بدور القارئ/الناقد في قراءة النصوص النقدية وتحليلها، ومن خلال النظر إلى النشاط النقديّ بوصفه ميدانًا تجريبيًّا لطرح الأسئلة ذات الصلة بالهوية والقومية والعلاقة بالآخر وبالتراث والثقافة المحلية، والأسئلة ذات الصلة بأدوات النقد ومجالاته، ومراجعة المنطلقات والأطروحات التفسيرية .

وبالقدر ذاته يحوز هذا المشروع قيمته من روح الانفتاح التي يتأسس عليها، بوصفه عملاً يقف على عتبة العلم دقةً وفحصًا وتتبعًا واستقراءً، وضبطًا للنتائج وصوغًا للأحكام، من دون التنكر للذات الناقدة والاعتراف بخصوصياتها التأملية التذوقية وحاجاتها التفسيرية التأويلية، إقرارًا من الباحث بتموقعه ضمن سياقه التاريخي الاجتماعي. بما يجعل من منجزه مشروعًا مؤسِّسًا ـ بحق ـ آفاقًا جديدة في النقد ونقد النقد، أكثر رحابة وامتدادًا، تستدعي وتنتظر مزيدًا من التطوير والتفعيل.

الهوامش

١- سامي سليمان أحمد: **التمثل الثقافي وتلقي الأنواع الأدبية .. تجربة النقد العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر**، مكتبة دار الآداب، القاهرة، ٢٠١٦.

٢- أستاذ الأدب والنقد بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، مصر.

٣- سيد البحراوي: **في البحث عن لؤلؤة المستحيل .. دراسة لقصيدة أمل دنقل: «مقابلة خاصة مع ابن نوح»**، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨، ص ١٠.

٤- ثمة كتب عديدة صدرت ضمن خطاب نقد النقد، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- محمد برادة: **محمد مندور وتنظير النقد العربي**، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٩.
- محمد الدغمومي: **نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر**، منشورات كلية الآداب، الرباط، ١٩٩٩.
- أحمد شمس الدين الحجاجي: **النقد المسرحي في مصر ١٨٧٦-١٩٢٣**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٣.
- محمد الكتاني: **الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٢.

كما يمكن إدراج عديد من كتابات شكري عياد، وجابر عصفور، وعلي حرب، ونصر حامد أبي زيد، وسعيد يقطين، وحميد الحميداني، وعبد الحميد عقار، وغيرهم كثير، ضمن خطاب نقد النقد في العالم العربي.

٥- نذكر منها على سبيل المثال:

- **الخطاب النقدي والإيديولوجيا .. دراسة للنقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر(١٩٤٥-١٩٦٧)**، دار قباء، القاهرة، ٢٠٠٢.

مؤتمر النص بين الإنتاج والتلقي

البيومي محمد عوض

انعقد المؤتمر الدولي الرابع بمختبر السيميائيات والدراسات السردية والثقافية، بالكلية المتعددة التخصصات بالرشيدية، بجامعة مولاي إسماعيل، بالمملكة المغربية، وذلك في شهر نوفمبر ٢٠١٦، وقد تناول المؤتمر موضوع: النص بين الإنتاج والتلقي. وقد تميزت فعاليات هذا المؤتمر بمشاركة فعلية ومتميزة لأساتذة باحثين من المغرب، والجزائر، وتونس، وليبيا، ومصر، والأردن، والسعودية، وفلسطين، وسلطنة عمان، وقطر، وموريتانيا، ومن فرنسا، وبلجيكا، وإيطاليا..كما عرف مشاركة متميزة لأساتذة وباحثين داخل المملكة المغربية.

اهتم المؤتمر بقضية علاقة النص الأدبي (بين الإبداع والتلقي)؛ حيث حاولت نظريات عدة تقديم مقترحات واستراتيجيات لتفسير الوضع الإشكالي لمفهوم النص وتسليط الضوء عليه. وفي هذا السياق تكونت علوم عديدة حول مفهوم النص -كما تقول الكلمة الإشهارية للمؤتمر- مثل علم النص، ولسانيات النص، والسيميائيات النصية، والعلوم المعرفية، والتأويليات. ويمكن أن نصنف هذه العلوم في نموذجين على مسافة متوترة من التباعد والاختلاف:

الأول: نموذج المحايثة، ويشمل النظريات التي سعت للتنظير للنص، انطلاقًا من خصائصه المحايثة ومكوناته الداخلية: ويتضمن عدة اتجاهات نذكر منها النظريات الشكلانية، والبنيوية، والتفكيكية، والسيميائية. يتركز مشروع هذا النموذج النظري على رصد العناصر التي تكون بنية النص وتضبط نسق إنتاجه، وما يقوم بين مكوناته النصية من علاقات تماسك داخلي. وكانت النتيجة استبعاد كل ما يتعلق بالمرجع، سواء تعلق الأمر بالمرجع السوسيولوجي أو الثقافي أو الأيديولوجي .

الثاني: نموذج التلقي، الذي انبثق مع ظهور نظريات التلقي، والتأويليات، والتداوليات، وانصب موضوع اهتمامه على محفل التلقي والقارئ، بعد أن كان الاهتمام مركزًا في الاستبدال البنيوي على محفل الإنتاج والنص، ولا شيء غير النص.

عرض المؤتمر لتأمل هذه العلاقة الملتبسة والمتوترة بين الإنتاج والتلقي؛ قراءةً لتاريخ المفهوم، واستجلاءً لتمظهراته، وبيانًا للآثار المتبادلة بين طرفيه، في مختلف السياقات الثقافية عربية وغربية، مع إعمال شتى المقاربات النظرية الممكنة لتمثيل هذه الصلة،

فلسفية كانت، أو أنثروبولوجية، أو سوسيولوجية، أو نقدية، أو دينية، كما تم عرض أوراق المؤتمر بلغات مختلفة هي العربية والفرنسية والإنجليزية.

وفيما يلي نقدم عرضًا موجزًا لبعض الأوراق البحثية المقدمة للموتمر:

بعنوان: «النص الأدبي بين الكتابة والقراءة»، قدم الدكتور محمد خرماش، ورقته البحثية التي رصدت أن الكتابة في التفكير الأدبي والنقدي المعاصرين اتخذت مفاهيم كثيرة، وعُنيت على العموم بمسألة تشغيل اللغة فيما يتجاوز الوظيفة النفعية المباشرة إلى تحقيق كيان جمالي يرتكز على تفاعلاته الخاصة، وهذا الكيان هو الأدب أو النص الأدبي. وبذلك يجوز الحديث فيه عن المكونات اللغوية، وعن النظام التركيبي المتمثل في تفاعلات الوحدات النصية، وعن النظام الدلالي الذي هو إنتاج معقد للمحتويات الدلالية لتلك الوحدات اللسانية. ولكل جانب من هذه الجوانب إشكالية تبحثها علوم مثل اللسانيات، والبلاغة، والأسلوبية، والسيميولوجيا، وغيرها مما ينصبُّ على بحث طرائق الكتابة الأدبية وتعقيداتها الكثيرة. وهذه الكتابة النص، أو النص الكتابة هي التي أصبحت تحتاج كذلك إلى عملية مكملة وضرورية لا تتم إلا بها، ولم توجد إلا من أجلها، وهي عملية القراءة أو المشاركة في تحقيق النص وإنتاجيته. وهذان الفعلان المترابطان يتطلبان فاعلين مختلفين، هما الكاتب والقارئ. وهكذا فالقراءة الإنتاجية تواجه في الوقت نفسه محافل ثلاثة متفاعلة باستمرار تنشطها، وتتحرك ضمن دوائرها، وهي:

١- النص المكتوب، أو النص الذي سيُقرأ بوصفه مجموع مكونات ودلائل ينبغي التعامل معها.

٢- نص القارئ، أو القارئ بما هو نص، أو نصوص وثقافات.

٣- تفاعل النص مع قارئه؛ أي عملية إنتاج الدلالة.

قدم الدكتور عبدالرحمن التمارة، ورقته البحثية التي جاءت بعنوان: «النص السردي التراثي بين الإنتاج والتلقي..جدلية التفاعل»، متكئًا على التجربة النقدية للناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو، ورأى الباحث أن ثمة محاور رئيسة متولّدة من هذا الموضوع. يتجلّى المحور الأول في «التفاعل الجدلي»، بوصفه وضعية خاصة تكشف أن النص السردي التراثي قد تولّد جراء استجابة الكاتب لطلب معين لأحد القراء، أو لشخص له وضع اعتباري نوعي. ويظهر المحور الثاني في التّحقق الفعلي للعمل الأدبي التراثي، خاصة النّص السردي الذي خضع لمقومات الكتابة السردية على الرغم من تولّده من الاستجابة لطلب نوعي أو خاص. ويبرز المحور الثالث في نموذج نقدي (ناقد) ساهم -ضمن المسار النوعي للنقد الأدبي الحديث- في بناء خطاب نقدي قوامه الإنتاجية الخلاّقة، التي ولّدت نقدًا مغايرا للمتداول في قراءة الأدب السردي العربي التراثي.

بهذا المعنى يرى الباحث أن إبراز مظاهر وأبعاد التفاعل الجدلي، بين الكاتب والمتلقي في النص السردي التراثي، مرهونٌ بكشف معالم ذلك التفاعل الذي يسهم في إنتاج النص السردي التراثي، كما يبيّنها المنجز النقدي لعبدالفتاح كيليطو. وبهذا، يصير الخطاب النقدي -الكاشف مظاهر التفاعل بين الكاتب والمتلقي- مُنْشَدًّا في سيرورته إلى دينامية فعّالة، مما يجعل استراتيجية هذا التفاعل مقرونة بصور مختلفة يقوم شقها الأوّل على تحوّل العلاقة بين الكاتب والقارئ، من ألفة إلى غرابة، ويتأسس شقها الثاني على تحكّم «السلبية البناءة» في العلاقة بينهما، حيث تغدو العلاقة بين الكاتب والقارئ مبنية على الارتياب وسوء الظن، مما يفضي بكل طرف إلى التحكم الجيد في دوره، والتعامل بحذر منهجي ومعرفي مع الطرف الآخر.

وفي دراسة أخرى بعنوان: «**النص الأدبي في ضوء النظرية الأدبية المعاصرة .. استراتيجيات التأويل ورهانات الدراسات الثقافية**»، حاول الدكتور **أحمد الجرطي** متابعة أهم التحولات التي طرأت على هوية النص الأدبي، وفهم شروط تكونه وإنتاجه، واستراتيجيات تأويل أبعاده الجمالية والمرجعية، في ضوء القطائع النقدية التي عرفها مسار النظرية الأدبية، وما تفرع عنه من مناهج أغنت الممارسة النقدية ومنظوراتها التحليلية للنص الأدبي، وهي قطائع حددها الجرطي في أربعة إبدالات أساسية كانت تسترفد في اختطاطها لتصورات جديدة لماهية النص الأدبي وحقيقة عوالمه التخييلية محاضن إبستمولوجية محددة، فضلًا عن تصاديها مع طفرات وحساسية جديدة في الكتابة الأدبية، تنزاح عما هو مكرس من تقاليد وأعراف أدبية راسخة، وتترك انعكاساتها على بنية النص الأدبي ووظيفته، وهي الإبدالات التي ناقشها بالعناوين الآتية:

• **النص الأدبي واستراتيجيات التأويل المطابق:**

في هذا المبحث تتبع الباحث أصول التأويل المطابق عند الوضعية النقدية في القرن التاسع عشر وامتداداته مع سوسيولوجيا الأدب، والتي على الرغم من انفتاحها على مناهج نقدية أخرى، فإنها احتفلت بأدبية النصوص وشعريتها لإخصاب طرائقها التحليلية لكيفية تضافر الأدبي والاجتماعي داخل النص، كذلك فقد ظلت في تأويلها للنص الأدبي أسيرة لهذه النزعة التأويلية المطابقة المشددة على التحاف النصوص بدلالة أحادية جاهزة تختزل مهمة المؤول في استكشافها.

• **النص الأدبي من النصية إلى ميتافيزيقا النسق:**

وقد توقف الباحث من خلال هذا المبحث عند كيفية تغير استراتيجيات التأويل مع الشعرية البنيوية التي لم تعد تحدد رهان التأويل في تتبع مرجعيات النصوص الخارجية وتفسيرها، بل ترهن إنتاجيته بتوصيف شعرية النصوص وكيفية تضافر عناصرها الداخلية، وتراسلها مع النموذج الافتراضي المتعالي لنوعها الأدبي.

• **النص الأدبي واستراتيجيات التأويل المفارق:**

وفيه توقف الباحث عند التحول النوعي الذي طرأ على هوية النص الأدبي مع خطاب ما بعد البنيوية، جراء مناداته بانفتاحه الدلالي، وقد حرص الباحث في هذا المحور على التمييز في اتجاهات هذا الخطاب بين تصوّرين لاستراتيجيات التأويل للنص الأدبي: تصوّر جاك دريدا المؤمن بلانهائية التأويل، وتصوّر ڤولڤانج إيزر المشدد على ضرورة الحدّ من تسيّب التأويل ولا نهائيته، عن طريق الاقتداء بما يزخر به النص من قرائن واستراتيجيات نصية توجِّه عملية القراءة.

• **الدراسات الثقافية والتأويلية الدنيوية للنص الأدبي:**

ومن خلال هذا المحور الأخير رصد الباحث التحول الجديد الذي طرأ على هوية النص الأدبي في ضوء استراتيجيات القراءة الثقافية، وما اجترحته من منظورات جديدة للنص الأدبي لا تحدد كينونته فيما يرفل به من قيم جمالية آسرة، بل انطلاقًا مما يستضمره من أنساق ثقافية متجذرة في محاضنها الدنيوية والتاريخية، ومنتجة لمعرفة بالهوية والغيرية والسلطة والتاريخ.

وبعنوان: «**العتبات النصية أساس القراءة التوجيهية**»، ذكر **المهدي بريمي** أن عتبات النص من المواضيع الجديرة بالاهتمام، ومن المواد الخصبة في النقد عمومًا؛ وذلك لمواقعها الاستراتيجية في النصوص، وللأدوار والوظائف التي تقوم بها؛ وكذا لعلاقتها النوعية بالنصوص من حيث كون هذه العتبات مشارف وحدود.

وتعمل عتبات النص على إظهار جزء مهم من الحكاية، ومن طريقة تنظيمها وتحققها التخييلي. وبالإضافة إلى هذا، فإن هذه العتبات هي أساس

كل قاعدة تواصلية بين المؤلف والمتلقي، خاصة وأنها هي التي تمكِّن النص من الانفتاح اللازم لإظهار دلالاته المتعددة. ونظراً لأهمية العتبات فقد تحدث عنها النقاد العرب القدامى، إلا أن حديثهم عنها لم يصل بها إلى مستوى النظرية.

فقد وردت إشارات ضمن مؤلفات عديدة تفتقد إلى الوضوح الضروري من جهة، ومن جهة ثانية تعاني من انعزالية العناصر النظرية؛ وذلك لأن العلاقة بين هذه العناصر لم تصل إلى مستوى النسقية المطلوبة في النظرية. وقد تناول النقاد الغربيون هذه العتبات فوصلوا بها إلى الوضوح النظري المطلوب.

وتقوم هذه العتبات -كما يحيل على ذلك جيرار جينت في مؤلفه «عتبات»- على مجموعة من المعطيات التي تسيج النص وترسم حدوده وتملي نوعية القراءة المناسبة له. هذه المعطيات هي: أسماء المؤلفين، والمقدمات، والعناوين، والعناوين الفرعية، والإهداءات، والحوارات، والاستجوابات، وصور الأغلفة، والاقتباسات التي توضع في مطالع النصوص، ودور النشر...

ويمكن تحديد هذه العتبات وغيرها بوصفها ذات سياقات تاريخية ونصية، كما أنها ذات وظائف تأليفية تختزل جانبًا متميزاً من منطق الكتابة، فهي تعمل على إرسال خطاب تبشيري حول النص الذي جاءت على مشارفه، وتعمل من جهة أخرى على أن تكون متواشجة مهما بدت مستقلة عن بعضها، بل متواشجة مع النص الروائي لأنها تُعدّ بوابته ومدخله.

فيما كتب عبد الله أفاه، عن: «**النص الروائي النسوي: المفهوم والدلالة**» راصدًا دلالة مصطلح النص النسويّ إلى حدٍّ كبير على خصوصية ما تكتبه المرأة مقابل ما يكتبه الرجل. وقد شهد المصطلح تجاذبات عدة حول طبيعة التسمية في الساحة الأدبية والنقدية الحديثة. وأيًّا كانت هذه المصطلحات (الأدب النسوي، أو الأنثوي، أو أدب المرأة)، فهي لا تخرج في مجملها عن الإشارة إلى ذلك المنجز الذي يصدر عن المرأة على خلفية وعي متقدم، وعي ناضج ومسئول عن جملة العلاقات التي تحكم وتتحكم في نمط علاقة المرأة داخل المجتمع، ومدى الوعي بالقضايا الفنية والبنائية واللغوية الحاملة للقدرات التعبيرية المولدة للوعي النسوي الجمعي، والوعي الاجتماعي الكلي المحيط به، والمشتبك معه في صراع حيّ ومتجدد بالغ الحيوية. فالمرأة حين تقتحم عالم الكتابة تقتحمه بكل كينونتها، وما يحيط بأبعاد وجودها الاجتماعي والحضاري؛ لأن الكتابة الصادرة عنها حينئذ لا يراد لها أن تكون امتدادًا لوجودها الأنثوي فقط، بل هي امتداد لوجودها وقدراتها الإنسانية، واعتداد بالذات المؤنّثة، وفضاء رحب لحشد صور الاختراق، واقتحام عالم التقاليد الذي أرسته السلطة الاجتماعية ومن قبلها السلطة القبلية، لذلك كان أول تنازع ذا صفة وجودية داخل حقل إبداع المرأة المبدعة، هو تنازع عاملي الانتماء والانفصال.

لقد اتسم المشهد الفكري النسائي بكثير من الجدل والمطالبات والتنديد بكل أشكال الإقصاء من التاريخ، ورفض الثقافة الذكورية المتعسفة، ومحاولة البحث عن خصوصيات المرأة والتساؤل حول الطبيعة التاريخية لعدم مساواتها مع الرجل؛ حيث أصبحنا أمام زخم من الدراسات النسائية تذهب من البيولوجيا إلى التاريخ، ومن الفلسفة إلى الأدب والنقد، اتجهت كلها وجهة تحليل تفاصيل وصيغ الحضور النسائي وترسيخ ثقافته.

إن النص -أيا كان تصنيفه الأجناسي- هو في الواقع، عبارة عن ظاهرة اجتماعية تتطلب قراءة متأنية للنص ذاته، بغية صياغة المدركات الواعية، مما سينعكس على النتائج المحتملة التي يمكن التوصل إليها.

قدّمت الدكتورة **حاكم عمارية**، ورقتها البحثية عن: «**عسر الكتابة ولذة القراءة**»، وتفتتح ورقتها بمقولة المفكر وودي ألين: «تواجه الناس في حياتهم المعاصرة اتجاهات متعددة، بعضها يقود إلى الخير، وبعضها إلى فقدان الأمل، وأخرى إلى الدمار والانقراض، دعنا نصلي إلى الله، حتى يمنحنا الحكمة، لنحسن اختيار ما نكتب».

ترى الباحثة أن قوة الكلمة قادرة على قيادة العالم إلى الأفضل، أو نحو الأسوأ حسب توجيهها، وأن الكتابة تعمل على تخليص العالم مما يعانيه من مشكلات، فهي تحتل مكانة كبيرة في حاضر الشعوب ومستقبلها، نظرًا لدورها الفاعل والمؤثر في الحياة والعمل والدراسة والثقافة، ونقل العلوم والمعارف من وإلى كل بقاع العالم، خاصة في الوقت الراهن، عصر التكنولوجيات ووسائل الإعلام الحديثة.

تسهم الكتابة في كل ما ينفع البشرية إذ تجعلها أكثر تعاونًا وانسجامًا وتفاهمًا بدلاً من دفعها إلى التنافر والتناحر، لذلك تولي الدول الأوربية عناية كبيرة لتعليم أنواع القراءة والكتابة، ولقد أصبحت الكتابة اليوم جزءًا لا يتجزأ من حياتنا اليومية، سواء الكتابة المدرسية، أو كتابة الخلق والإبداع من شعر، ورواية، وخطابات، وغيرها من كل الأجناس الأدبية التي يتلقاها الإنسان، إما مُطالعًا، أو متصفحًا للجرائد، أو متابعًا لصفحات التواصل الاجتماعي.

والكتابة بالنسبة للمبدعين تشبه الولادة العسيرة؛ لأن هذا المبدع لا يكتب لنفسه، وإنما يضع دائمًا في مخيلته متلقيًا نموذجيًا، وهو إن لم يفكر كذلك فسيكتب بلغة مبتذلة وبسيطة تعدم كل مظاهر ومعايير الجمالية، والمتلقي بدوره لا يذهب إلى رواية أو قصيدة وهو صفحة بيضاء، وإنما يكون مزودًا بمعارف اكتسبها من تحصيله المدرسي، ومطالعته، ومن معايشته لمحيطه بكل ظروفه.

وبين عسر الكتابة والتعمق في القراءة يجد كلٌّ من المبدع والمتلقي لذةً تؤهل وتشجع كل منهما على المتابعة، والمواصلة، والاستمرار، فقد يتحول المتلقي إلى مبدع، والمبدع إلى متلق إذا قرأ هذا الأخير ما يكتب حول إبداعاته، وبيّن هذا وذاك يحدث تفاعل يجعل الإنتاج والتلقي في ميزان واحد، تتجاوب فيه كفة الرجحان إلى من يملك ثقافة واسعة واطلاعًا أكبر على كل ما مضى وما هو حاضر وما هو آت.

وعن: «**البناء السيميائي للثقافة .. سيميائيات النسق البصري أنموذجًا**»، قدم الدكتور **عبدالله بريمي**، من المغرب، ورقته البحثية التي رأى فيها أن فهم علامة نصية ما -سواء في تنظيمها الداخلي أو في تطورها واستعمالها- لا يمكن أن يتم بمعزل عن السياق التاريخي والثقافي. إن هذه العلامات، بالمقابل، في مداها الأوسع تبقى ناقلة لمعلومات ومعارف التي لا تمكننا فقط من الولوج إلى ثقافة ما أو حقبة زمنية ما، ولكنها تشكّل صورة مصغرة أو أثرًا دالًّا على كون ثقافي بمعارفه، وقيمه، وقصصه، وحيواته، والجماعات الفاعلة فيه.

وتمثل الصور البصرية اليوم موضوعًا مغريًا بالدراسة والتحليل، خاصة عندما يتعلق الأمر بالتحليل السيميائي، وأحيانًا ما تتجاوز دراستها علم العلامات نحو تأمل ظاهراتي. فهي تشكل منتوجًا ثقافيًا ذا أهمية بالغة، من خلال إسهامها في النشر والتبادل والتداول الاجتماعي للمعنى، مما يجعل منها صورة يصعب اختزالها في معنى دقيق أو محدد.

وعن «**التباين الثقافي في تأويل نص الحكاية الشعبية .. قصص جحا ولافونتين نموذجًا**»، كتبت الدكتورة **أمينة عبد الله سالم علي** مقالتها البحثية التي رأت فيها أن الحكاية الشعبية تمثل جانبًا من الثقافة الإنسانية، وعنصرًا أساسيًا في هيكله البنائي الثقافي، إذ يجب علينا أن نعي هذا الموروث بوعي

مختلف، بوصفه نموذجًا مغايرًا للتلقي يتجاوز السمع إلى الكتابة، عبر ملامسة ما امتزجنا به وامتزج بنا، لذا نجد فيها النقد اللاذع، والسخرية المرة، والنادرة، والعبرة الرادعة، أو الإقناع بحقيقة الواقع الأليم الذي تتحاشاه النفوس، وقد يظهر تأثير البيئة واضحًا جليًا في الحكاية الشعبية، فهي تضم أسلوب التواصل والتعامل بين الأفراد والجماعات، وبهذا التفاعل بين الحكاية الشعبية والمجتمع أصبح نص الحكاية وعاءً لإنتاج الكثير من أحداث التاريخ، وتصويرًا دقيقًا لوقائعه.

إن طبائع الإنسان العامة لا تمحو الفوارق بين المجتمعات في مواقعها المتباينة، ولا تمحو الفوارق بين المجتمع الواحد في الأزمنة المختلفة والأحوال المتناقضة، وليس من الطبيعي أن تكون الأمة الوادعة كالأمة الكادحة، أو الأمة الغنية كالأمة الفقيرة، وغيرها. فمهما تتفق طبائع الإنسان ستبقى بعد ذلك باقية للصبغة القومية في الجد والفكاهة، وفي العلم والعمل، وفي التفكير والذوق، وفي الضرورات والكماليات. في بحثها هذا اهتمت الباحثة بتوضيح التباين الثقافي في تأويل النص الفكاهي الساخر بين قصص «جحا» ومناظريه من قصص الكاتب الفرنسي جان دو لافونتين؛ أي الكشف عن أوجه الاتفاق والاختلاف في تأويل النص بين الحكايات الشعبية العربية والأجنبية، فعلى الرغم مما تحمله هذه الحكايات من ثقافات مجتمع مختلفة، فإنها تتسم بالشمولية والرؤية الكلية لنص الحكاية الشعبية. وقد حددت الباحثة أهداف بحثها في النقاط التالية:

١- محاولة التعرف على أشكال التأويل والتباين الثقافي في نص الحكاية الشعبية.

٢- التعرف على حدود وسياسات تأويل النص في الحكاية الشعبية.

٣- الكشف عن القيم السائدة في الحكاية الشعبية وأثرها على القارئ.

كتب الباحث سلامي محمد، عن: **«التركيب السينمائي والسلوك السيميائي .. من إنتاج الخطاب إلى إنتاج الدلالة»**، حيث أشار إلى أن مداخلته البحثية تتمحور حول إبراز الجوانب الخطابية التي يُؤسَّس عليها الخطاب السينمائي بوصفه نصًا غير مكتمل، يستدعي حضور مختلف الأطراف المتدخلة في بناء الدلالة سواء من حيث عمليات الإنتاج؛ أي ما يجعل من الصور واللقطات السينمائية -باعتبارها مكونات أساسية في لغة السينما- سلوكات سيميائية سابقة عن الخطاب الفيلمي من جهة، ثم عبر عمليات القراءة/التلقي، التي تستوجب التعامل وفق ما تتطلبه خصوصية النص الفيلمي وطبيعة اللغة المكونة له؛ أي ما يقوم بين مكونات الفيلم السينمائي من علاقات في التركيب الداخلي، وتطويعها وفق ما تحيل إليه ثقافة القارئ، من خلال ممكنات التأويل السيميائي.

إن التسيق التركيبي للفيلم يوازي تسيقًا في الأفكار المراد إبلاغها، ثم يأتي دور القارئ/ المتلقي ليخلِّص مختلف العلامات البصرية داخل النصوص السينمائية من الطابع التقريري والدلالة الذاتية، فيمنحها حياة لا حدود لنشاطاتها، من خلال الإيحاء الثقافي والتأويل الديناميكي. يسعى الباحث من خلال هذه الدراسة إلى اعتبار السينما خطابًا يستوجب التعامل والبحث العلميين، من خلال الدرس السيميائي الذي فتح آفاقًا رحبة في مدارسة الأنساق البصرية.

إن عمليات القراءة تقوم على استراتيجيات البناء الموسَّع للخطاب السينمائي، من خلال السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة، وفق قانون التشابه، أو التجاور، أو السببية، ما يضفي قيمًا في الدلالة والتأويل على مختلف المثيرات البصرية التي يعمد إليها طاقم الفيلم، ويتلقاها القارئ بوصفها علامات غير تامة، تنتظر منه إخراجها من التعيين إلى التضمين والإيحاء الثقافيين. يراهن الباحث على أن تكون خطاباتنا السينمائية وفق هذا التعامل إنتاجًا وقراءة، في تجاوز للمتعة الانطباعية التي تموت عند نهاية

الفيلم، والتعامل مع النصوص السينمائية بتسليط مختلف النظريات التي تسعى إلى الإضافة، وليس التفقير المعرفي والجمالي، مع مراعاة الطبيعة الخاصة لكل الفنون، والارتقاء بها من خلال دراسات نقدية تضيف ولا تقلل من قيمة الخطابات السينمائية.

وتحت عنوان: «**الخطاب الفلسفي أمام إشكالية البنية والتلقي**»، قدم الدكتور **أحمد الصادقي**، مداخلته البحثية التي حاولت معالجة هذه الإشكالية من خلال مجموعة من التساؤلات، منها: وفقًا لأية شروط يمكن الحديث عن تحليل الخطاب الفلسفي؟ أو ما هي شروط إمكان هذا التحليل؟ ألا يمكن القول: إن الفلسفة ترفض أن تُعالج كخطاب كما يزعم بعض النقاد، نظرًا لكونها تقوم بعمل تأسيسي لنفسها ولغيرها من الخطابات؟ هل بنية الفلسفة بنية نصية أم خطابية؟ وما النص؟ وما الخطاب؟ هل الحديث عن بنية هذا الخطاب يجعل هذه البنية في منأى عن كل توتر؟ أي هل يتعلق الأمر بعناصر متماسكة فيما بينها ومنسجمة؟ أم أننا أمام جدل قائم بين هذه العناصر يجعلها متحولة باستمرار، ومحكومة بسلطات من خارج؟ سلطات تمارس على الفلسفة إجراءات تحد من حريتها؟ وأية لغة يمكن أن نتحدث عنها عندما يتعلق الأمر بالخطاب الفلسفي؟ بعبارة أخرى أية علاقة تقوم بين الفهم، والإبانة، والملفوظ، والمعنى، وبنية «من حيث» في بنية هذا الخطاب؟ وهل هو خطاب تأسيسي بخلاف خطابات أخرى غير تأسيسية؟ وهل تقوم بنية هذا الخطاب على أصل ومركز؟

ينطلق الباحث هنا من فحص معادلتين ينبغي التخلي عنهما، تقول الأولى:

الخطاب= النص + السياق وشروط الإنتاج والتلقي.

وتقول الثانية:

النص= الخطاب - السياق؛ أي إبعاد شروط الإنتاج والتلقي.

فالنص بهذا الاعتبار هو خطاب دون سياق ودون شروط إنتاج، بهذا المعنى لسنا في حاجة إلى السياق في تعريف نص ما، في حين أننا نحتاج إلى السياق بصدد تعريف الخطاب. والمقصود بالسياق هنا هو شروط الإنتاج، وآليات تلقي النص وتأويله. فالتمييز بين النص والخطاب يبدو مثل التمييز بين الوزن والكتلة في الفيزياء، إذ إنه إن كانت الكتلة تعني الوزن والجاذبية معًا، بخلاف الوزن الذي لا يتطلب الجاذبية في تعريفه، فإن الخطاب بدوره هو النص بالإضافة إلى شروط كتابته وشروط تبليغه إلى المتلقي، في حين أن النص لا يتطلب في تعريفه هذه الشروط. هذا التمييز حصل بين الستينيات والثمانينيات من القرن الماضي عند الفرنسيين، والحال أنهما متشابكان متراكبان، وذلك عندما ننتقل من التصور السسيولساني لهما، أي من اعتبار السياق، وشروط إنتاج النصوص، ووضعية التواصل المرتبط بهذه الشروط إلى التصور الهيرمينوطيقي لهما.

فيما كتب الدكتور **مختار لزعر** بحثًا بعنوان: «**تلقي الفعل الكلامي في واقع النص القرآني .. من السياق الكينوني إلى السياق الوجودي الإنساني**»، وقرر أنه لا يمتري أحد أنّ المعرفة بعالم القرآن الكريم، وبأفانين الفعل الكلامي وأساليبه الدالة على الوجود والكينونة، ليعد بحق المدخل الأول للفعل الكلامي القرآني، وتبَيُّن مقاصده، واستنباط أحكامه. ولعل خير ما نستدل به على هذه الحقيقة القائمة في الفعل الكلامي القرآني من بابه الواسع، ما أشار إليه الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي حين قال: «... ألا ترى العالم الفهم المراقب يتلو المحفوظ عنده من القرآن، فيجد في كل تلاوة معنى لم يجده في التلاوة الأولى، والحروف المتلوة هي هي بعينها ما زاد فيها شيء ولا نقص، وإنّما الموطن والحال تجدد، ولا بد من تجدده؛ فإنّ زمان التلاوة الأولى ما

هو زمن التلاوة الثانية». وكذلك ما أشار إليه محمد الطاهر بن عاشور حين قال: «الكلام الصادر عن علاّم الغيوب تعالى وتقدّس لا تبنى معانيه على فهم طائفة واحدة، ولكن معانيه تطابق الحقائق. وكل ما كان من الحقيقة في علم من العلوم، وكانت الآية لها اعتلاق بذلك؛ فالحقيقة العلمية مرادة بمقدار ما بلغت إليه أفهام البشر وبمقدار ما ستبلغ».

إنّ إلقاء خطفة عابرة في النص الأول لابن عربي، يهدي بنا إلى أنّه يحوي في باطنه على مجموعة من الحقائق المتعلقة بالفعل الكلامي القرآني، من بينها:

• هناك تلازم وجودي/كينوني بين العالم الفهم المراقب والفعل الكلامي القرآني؛ حيث إنّ هذا التلازم يعكس استقلالاً مطلقًا يتماشى مع كل منهما.

• لا وجود لفعل التلاوة بمعزل عن الفعل الكلامي القرآني؛ ذلك أنّ كلاًّ منهما ملازم للآخر، ولعل الفعل الكلامي القرآني القائم على التصور اللا محدود، هو الذي يجعل فعل التلاوة يسير وفق حركية متغيرة ومتجددة، تعطي في نهاية المطاف حقائق تتماشى وما تقتضيه طبيعة أسرار عالم الحقيقة المطلقة. ونحن إذ تجدنا نقول بانفتاح فعل التلاوة على كل السياقات والمقامات، حتى لا يستقر في أذهاننا أنّ فعل التلاوة لا يتجاوز حدّه الوعظي الإرشادي؛ لأنّ هذا في تصورنا ليس من الحق في شيء. إنّ فعل التلاوة هو فعل لا يقل شأنًا عن الفعل الكلامي القرآني الذي همه الوحيد تحقيق نوع من الانسجام بين فعل التلاوة وعالم الحقيقة المطلقة ولو من جانب معين.

• إنّ مبدأ التنوع والتعدد الملازم لفعل التلاوة –في حق واقع الوحي القرآني– جعل من يمارس فعل التلاوة يدرك تلكم الصور والمقامات، التي يختلف فيها عالم الذات في علاقتها بعالم المعرفة؛ الأمر الذي أهّلنا سلفًا أن نستشف أنّ فعل التلاوة غير مقيّد بسياقات معرفية معينة، وهو زعم نعتقد أنّنا في ظله نبني تصورًا يقوم أساسًا على أنّ فعل التلاوة صالح لكل زمان ومكان، ليس في حواليته الشرعية الدينية المتعلقة بعالم الأحكام والمعاملات فحسب، بل في عالم المعرفة من بابها الشاسع.

وعن: «**أسطورة أرض الميعاد بين الاختلاق والتلقي**»، قدم الدكتور **إحسان الديك** مداخلته البحثية، التي رصد فيها أن لكل شعب من الشعوب القديمة أساطيره الخاصة به في البدء والتكوين وأصول الأشياء، وقد ألحت هذه الأساطير على العقل البشري، واحتلت جانبًا كبيرًا من ميتافيزيقيا فلسفته، إذ رأى الإنسان القديم أن معظم ما يقوم به أو يفعله إنما هو نتاج نموذج بدئي مقدس، صنعته الآلهة بيدها أو أوحت به، لذا «تغدو ميثولوجيا الأصول أداة كشف ومعرفة وتعليل».

تنتمي أسطورة أرض الميعاد إلى هذا النوع من أساطير الأصول، الذي يهدف إلى تجذير الأشياء وإعادتها إلى أصولها الميثولوجية الأولى، ولم تكن هذه الأسطورة خاصة باليهود؛ «لأنها وصف نموذجي للعمل الإلهي، وُجد في السجلات التاريخية في كل أرجاء الشرق الأدنى القديم، كما كانت فكرة سائدة في الأدب منذ الحقبة الأشورية وما بعدها». ولم تكن هذه الأسطورة غريبة أو مستحدثة، «بل كانت مقبولة ومتداولة بل متعارفًا عليها، ومعترفًا بها في جميع الدوائر الدينية لتلك العصور، ليس هذا فحسب، وإنما كان الاعتقاد بصحتها يمثل ركنًا من أركان الإيمان في ديانات الشرق القديم»، فانتشرت فكرة الأرض الموعودة، وأخذ كل شعب يتصور أن أرضه منحة من الرب الإله له.

وهي تشبه إلى حد بعيد فكرة الملوكية التي هبطت من السماء، «بعد أن خلقت الآلهة منصب الملك، وحددت له شاراته ورموزه، راحت تبحث عن رجل يشغل ذلك المنصب، فوجدته في إتانا الصالح، فالملوكية والحال هذه ليست مؤسسة

دنيوية من مبتكرات الحضارة الإنسانية وجدلياتها الداخلية، بقدر ما هي مؤسسة ذات طابع قدسي، أوجدتها الآلهة في الأزمان الأولى، ... والملك هو مختار الآلهة، وموضع ثقتها، أنابته عنها في حكم البشر وإدارة شؤونهم».

وقدم الدكتور **أمحمد واحميد** ورقته البحثية تحت عنوان: «**قراءة النص الشعري القديم بين إغراءات المناسبة وإشكالية التأويل .. بردة كعب ابن زهير بين الشروح والقراءات**»، وفيها توقف الباحث عند هذا النص الاستثنائي الذي هو عنوان أسئلة كبرى ترتبط تخصيصا بإشكاليات القراءة والتلقي والتأويل وحدودهما بل والآليات المتحكمة فيها.

يتعلق الأمر بالكعبية، أو البردة، أو «بانت سعاد»، هذا النص الشعري الذي شكل محطة مفصلية في الشعر العربي، لما أثاره من تفاعلات اشتبكت فيها سوابق النص بلواحقه، بقراءته وتأويله.

ثمة قراءات تحكمت فيها المناسبة والمقام أكثر من المضمون، فالنص امتزج فيه الغزل بالمديح، وإن كان في عرف النقاد يشكل أم قصائد المديح النبوي. بل إن تتويج هذا النص الشعري بحصوله على بردة الرسول هو بمثابة تتويج للغزل في أبهى صوره، وهو بالتالي تتويج للشعر والشعراء.

إن الأسئلة/الإشكالية التي اشتبك معها الباحث ستمتد من السياق العام الذي تحكم في إنتاج هذا النص/طلب العفو (التوبة، ورفع العقوبة) من الرسول، بعد إهدار دم الشاعر كعب بن زهير، إلى تتبع بعض سياقات تلقيه، والتي تحكمت فيها بالدرجة الأولى ظروف إنتاج النص، أو قصة النص وسياق إلقائه، أكثر من تحكم مضمونه (الغزل والمديح). فالمفارقة بين المقام والمحتوى جعلت العديد من القراءات تنصرف عن مضامين النص نحو السياق والمقام والبعد الرمزي للقصيدة، لتنسج قراءاتها انطلاقًا من توجيه دلالات النص اللغوية وصوره الشعرية في اتجاه خدمة الغاية الأولى وهي طلب العفو، وهذا المدخل مسعف، غير أنه لا ينبغي أن يجعل القراءة تبالغ في اقتفاء ما هو خارج النص لاستكشاف ما هو داخل النص. بل من اللازم أن تفسح القراءة المجال لربط الصلات بين ما هو نصي وما هو خارج نصي.

كل هذه الإشكالات حاول الباحث الوقوف عندها من خلال رصد التباين بين الشروح الشعرية والقراءات، باعتبار الأولى تقف عند عتبة دنيا، والثانية تقف عند عتبة عليا للقراءة، وهي ما يجعلها قراءة بلاغية كاملة الأوصاف.

وكتب الدكتور **نادر قاسم**، عن: «**جدارية محمود درويش - بنية النص وآفاق التلقي النقدي**»، ويقرر أن جدارية درويش تحتل مكانة خاصة في ذائقة الشعر العربي، وأمدتها بحياة جديدة حين نفذ منها صاحبها إلى المناطق القصية من أغوار النفس البشرية، ووقف بها على قضية الحياة والموت التي ألحت على فكر الإنسان وأرهقت مخيلته، وألهبت مشاعره على امتداد وجوده، ولعل ما يلفت النظر في هذه الجدارية هو ثقافة الشاعر الموسوعية التي اعتمدت على ذخائر نصية كونية حول هذا المشترك الإنساني، استنبطها الشاعر وامتصها وحملها حمولات فكرية وشعورية جعلت من تجربته الفردية تجربة إنسانية عامة أكسبتها مرتبة الطقس، وماهتها مع النماذج البدئية وأدخلتها في أتون اللازمني.

المفاهيم الحداثية وما بعد الحداثية للأجناس الأدبية

مع التطبيق على إ. إ. كمنجز وعلاء عبد الهادي*

ريهام حسنى**

تعد نظرية الأجناس الأدبية واحدة من أقدم النظريات في النقد الأدبي، إلا أنها لا تزال تثير جدلاً واسعًا في المشهد النقدي الحالي. وتعد رحابة الحدود بين الأجناس الأدبية وقابليتها الدائمة للتغير من أهم المشكلات التي تواجه الباحث في هذا المجال. وتبدأ المشكلة بتعريف المصطلح ذاته، فتعريف مصطلح «جنس Genre» يختلف من ناقد لآخر، ومن فترة زمنية لأخرى. أضف إلى هذا وجود مصطلحات أخرى يتم استخدامها كمرادفات لهذا المصطلح على الرغم من وجود اختلافات بينها في الدلالة.

وقد تتبعت الباحثة نظرية الأجناس الأدبية منذ بواكيرها الأولى عند أرسطو مع التركيز على فترتي الحداثة وما بعدها. ويعدُّ مصطلح «Genre» فرنسيَّ الأصل، مشتقًا من المفردة اللاتينية «Genus» التي تشير في بعض الأحوال إلى Kind، أو sort، أو species. ولا يقتصر استخدام مصطلح جنس «Genre» على المجال الأدبي فحسب، بل يمتد إلي مجالات أخري مثل الرسم والسينما. ولم يدخل مصطلح «Genre» الخطاب النقدي الغربي للدلالة على الأجناس الأدبية حتى بدايات القرن العشرين. ويرى رينيه ويليك **Rene Wellek** (١٩٨٢) أن مصطلح النوع Type أعم وأشمل من مصطلح الجنس Genre (٣٠٧)، وبذلك يمكن اعتبار الشعر، والدراما، والسرد أنواعًا بينما التراجيديا والكوميديا أجناسًا.

تعددت تعريفات مصطلح جنس «Genre» واختلفت باختلاف النقاد، وزوايا التعريف سواء شكلية، أو أنطولوجية، أو تاريخية، أو اجتماعية، وإن كان معظم هذه التعريفات تنظر إلى الجنس الأدبي كوسيلة لتصنيف النصوص أكثر من كونه وسيلة لتفسيرها، وهناك من النقاد من يعتقد أن مصطلح «جنس» عصي على التعريف مثل فولر Fowler (١٩٨٢).

يعرف رينيه ويليك (١٩٨٢) مصطلح جنس أدبي على أنه «تقسيم للأعمال الأدبية نظريًا على أساس الشكل الخارجي (وبالتحديد الوزن أو البناء) وكذلك على أساس الشكل الداخلي (الاتجاه، والأسلوب، والغرض

* ريهام حسني: رسالة ماجستير غير منشورة، قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة المنيا، مصر، ٢٠١٤م.

** باحثة بمعهد روتشستر التقني، نيويورك، أمريكا - مدرس مساعد بكلية الآداب، جامعة المنيا، مصر.

وبالأخص الموضوع، والجمهور)» (٢٣١)، ويعد التعريف الوارد بـ «موسوعة ما بعد الحداثة Encyclopedia of Postmodernism» (٢٠٠١) من أفضل التعريفات لمصطلح جنس أدبي، حيث عُرِّفَ المصطلح من حيث كونه بنية عقلية، أو إطار كودي يتقاسمه الكاتب والقارئ في عمليات الكتابة والقراءة، ويتمظهر في تشكلات مختلفة (Taylor and Winquist, 153).

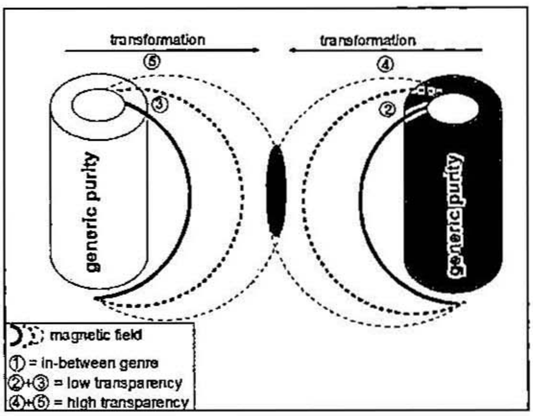
وعلى الرغم من حداثة استخدام مصطلح Genre، فإن الإسهام الأول في نظرية الأجناس الأدبية يعود إلى أرسطو عندما قسم الأجناس الأدبية، في كتابه: «فن الشعر»، إلى خمسة أجناس هي: الملحمة، والتراجيديا، والكوميديا، والمديح الديني، والشعر الغنائي. ولم يكن للرومان بعد ذلك أي إسهام يذكر في نظرية الأجناس الأدبية، وظل التقسيم الأرسطي هو السائد حتي ظهور أول مدرسة نقد إنجليزية (الكلاسيكية الجديدة Neo- Classicism) في القرن الثامن عشر بريادة كل من دريدن، وبوب، وأديسون، وجونسون. ولقد أدى ازدهار الطباعة، ورواج الدوريات في ذاك الوقت إلى ظهور المقال كجنس أدبي جديد، مع استمرار وجود الأنواع الكلاسيكية كالشعر، والدراما، والملحمة. وكانت فكرة نقاء الأجناس الأدبية، وعدم تداخلها أهم ما يميز الكلاسيكية الجديدة، في حين جاء الرومانسيون من بعدهم ليهدموا هذه الفكرة، ويتمردوا عليها. ويحسب للرومانسية ظهور جنس أدبي جديد وهو الرواية، وإن كان قد ازدهر وتطور في المرحلة التالية، وبذلك خفت ذيوع الملحمة، والمقال في فترة الرومانسية لصالح ذيوع الشعر، والدراما، والرواية.

تطورت نظرية الأجناس الأدبية بشكل كبير في مرحلة الحداثة، في القرن العشرين، وتداخلت الأجناس الأدبية بشكل واضح، وإن كان لهذا التداخل جذوره في الفكر الأرسطي أيضًا، عندما أشار أرسطو إلى إمكانية اعتبار «الإلياذة» تراجيديا على الرغم من كونها ملحمة، لأنها تتخذ من النبلاء أبطالاً لها. ثم كان التطور الأكبر لنظرية الأجناس الأدبية في مرحلة ما بعد الحداثة وذلك لتأثرها بالفكر التفكيكي لـ جاك دريدا Jacques Derrida الذى أسهم في إعادة تخطيط الخريطة الأجناسية بقوله أن النص الأدبي لا ينتمي لجنس معين بل يسهم فيه (Derrida 1980:65) وذلك في مقالته الشهيرة «قانون الجنس The Law of Genre» التي استدعت ردًا من رالف كوهين Ralph Cohen (١٩٨٣) في مقاله: «التاريخ والنوع History and Genre» الذى أعطى فيه أهمية كبيرة للعامل التاريخي في مسيرة تطور الأجناس الأدبية. ولعل أهم ما يُمَيِّز النظرية الأجناسية في فترة ما بعد الحداثة هو عدم اقتصار الأجناس الأدبية على التداخل مع بعضها، بل تداخلت مع علوم وفنون أخرى. ثم كان الانفجار الأجناسي في فترة بعد ما بعد الحداثة التي نحياها الآن بظهور الأدب الإلكتروني، وأجناسه المختلفة، وهجرة النص من الوسيط الورقي كوسيط كتابي إلى وسائط جديدة كالرقمية، والبيولوجية، والكهرومغناطيسية.

ويحاول العديد من النقاد -منذ أرسطو وحتى الآني- المشاركة في وضع خريطة عامة للأدب وأجناسه إلا أن هذه المجهودات انقسمت إلى صنفين: الأول يؤكد على ضرورة المحافظة على تقسيمات أرسطو للأدب عندما قسمة في كتابه: «فن الشعر Poetics» إلى خمسة أنماط اعتمادًا على وسيلة المحاكاة، وطريقتها، وهدفها، والثاني يؤكد أن محاولة وضع حدود وتعريفات للأجناس الأدبية هي محاولة ضد طبيعة الأدب ذاته؛ لأن كل عمل أدبي متفرد يضع قوانينه الخاصة به، ويؤدي بالضرورة إلى تغيير منظومة الأدب كلها بمجرد انضمامه إليها.

وتعد ظاهرة تداخل الأجناس genre-mixing من أبرز الظواهر في نظرية الأجناس الأدبية في فترة الحداثة؛ حيث استدعت الحركة التجريبية التي سادت في هذه الفترة استحداث أساليب جديدة للتعبير، واستعارة أجناس أدبية لصفات أجناس أدبية أخرى، مما أدى إلى ظهور أجناس بينية تحمل صفات كلا الجنسين فيما قامت الباحثة بتسميتها الجنس البيني In-between genre. ثم تطور الأمر في فترة ما بعد الحداثة لتداخل الأجناس الأدبية مع أجناس أخرى غير أدبية فيما تم تسميته ظاهرة التداخل البيني للأجناس Interdisciplinarity of genres لتصبح الظاهرةَ المميزةَ لفترة ما بعد الحداثة. وبذلك يحمل «الجنس البيني» صفات لجنسين أدبيين مختلفين، أو صفات لجنس أدبي وآخر غير أدبي.

وتسهم كلتا الظاهرتين -«تداخل الأجناس» في فترة الحداثة، و«التداخل البيني» في فترة ما بعد الحداثة- في تطور الأجناس الأدبية. وقد تم صياغة هذا التطور -كما تدركه الباحثة- وكيفية ظهور الجنس البيني في شكل مخطط يوضح طريقة تطور الأجناس الأدبية زمنيًا، وتعاقبيًا، وشفافية الحدود الفاصلة بينها.



شكل رقم (١)

حيث تستلهم الباحثة الخواص الفيزيائية للمغناطيس لبناء تصور بيني -ناتج عن تقاطع الأدب مع الفيزياء- لفهم نظرية الأجناس الأدبية، والتداخل البيني، حيث يمثل المغناطيس القواعد التصنيفية الأرسطية للأجناس الأدبية، وبما أن المجال المغناطيسي القريب من المغناطيس أقوى من المجال البعيد، فإن الأجناس الأدبية التقليدية التي تلتزم بالنقاء الأجناسي تصطف في خط ثخين حول المغناطيس، وبالبعد عن المغناطيس تتفلت الأجناس من القواعد الأجناسية، ويزيد معدل الشفافية بين الحدود الأجناسيه فتتداخل الأجناس، وتتقاطع مع أجناس أخري بسهولة، وهو ما تم تمثيله بخطوط متقطعة.

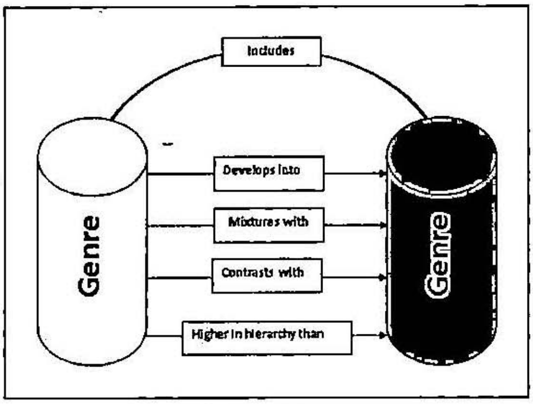
قامت الباحثة باختبار هذا الجنس البيني على الأدبين الأنجلو-أمريكي، والأدب العربي فاختارت قصيدة النثر كجنس بيني، ودرست صفات هذا الجنس البيني بتحليل بعض القصائد للشاعرين إ. إ. كمنجز، وعلاء عبدالهادي. وتجلت التداخلات بين الشعر والنثر في فترة الحداثة، وبين الشعر والفن التشكيلي، والتصوير، والسينما فى فترة ما بعد الحداثة.

ليست عملية تقسيم الأدب إلى أجناس بالسهلة، وخصوصًا مع انتشار تقنيات الكتابة الحداثية مثل المونتاج، والتشظي، والكولاج، بحيث أصبح ظهور أي عمل أدبي جديد يعيد رسم الخريطة الأجناسية بأكملها، ويغير ملامحها، حتى افترض بعض النقاد أنه من الممكن أن يمثل كل عمل أدبي جديد جنسًا أدبيًا بذاته. وقد جاء هذا الرأي كرد فعل لأولئك النقاد الذين يؤمنون بفكرة النقاء الأجناسي. وبين هذا وذاك، يأتي الرأي المؤمن «بالتشابه العائلي Family Resemblance» في ستينيات القرن العشرين (Fishelov, 1991, 124)، للدلالة

على أنه يمكن تصور أفراد الجنس الأدبي كأفراد العائلة البيولوجية الذين تربطهم علاقات معقدة، ويشتركون في صفات متشابهة، وليست صفة واحدة معينة. ويصبح تحديد الأجناس الأدبية طبقًا للتشابه العائلي عملية صعبة بسبب رحابة الحدود الفاصلة بين الأجناس، وإمكانية اشتراك العمل الأدبي الواحد في أكثر من عائلة.

هناك اتجاه آخر لتقسيم الأجناس الأدبية وهو «النموذج الأولي للتشابه العائلي Family resemblance prototype» : (Rosch ١٩٧٥)، والذي يفترض أن هناك صفات متشابهه لبعض الأعضاء في كل عائلة أدبية «جنس أدبي»، ويمكن الاعتماد على هؤلاء الأعضاء كنماذج أولية دالة على هذه العائلة، فعلى سبيل المثال، يمكن اعتبار مسرحيات أوديب ملكًا، والملك لير، وفيدرا، نماذج أولية معياريه لجنس التراجيديا (Fishelov, 1991, 132)، وذلك لالتزام هذه النصوص بقواعد كتابة التراجيديا مثل وجود الحبكة، والبطل المأساوي.

حددت الباحثة خمس علاقات أساسية بين الأجناس الأدبية تساعد في تطورها ونموها. فمن الممكن أن يتضمن جنس أدبي جنسًا أدبيًا آخر (Fowler, 1982, 216)، مثل أن تتضمن المسرحية التراجيدية السونيت، كما يمكن أن يتطور جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر، مثل أن تتطور الملحمة إلى الرواية (٢٢٧)، أو أن يتداخل جنسان أدبيان لإنتاج جنس ثالث هجين، مثل تداخل التراجيديا مع الكوميديا لإنتاج التراجيكوميدي (٢١٦)، كما يمكن إجراء مقابلات بين جنس أدبي وآخر، مثل المقابلة بين الإبيجرام والسونيت في فترة عصر النهضة (٢١٦)، وأخيرًا، أن يحتل جنس أدبي مكانة أعلى من الأجناس الأخرى (٢١٦)، مثلما يؤمن أرسطو بأن التراجيديا هي أعلى الأجناس الأدبية من حيث الترتيب. ويتم تصور هذه العلاقات في شكل مخطط تسميه الباحثه ديناميكيات الجنس كما في شكل (٢).



شكل رقم (٢)

ناقشت الباحثة في أطروحتها أسئلة أجناسية مهمة مثل:

• ما الآلية التي تتم بها عملية تطور الأجناس الأدبية، وتداخلها، وتأطير حدودها؟
• ما الأجناس غير الأدبية التي من الممكن أن تتداخل مع الأجناس الأدبية في فترتي الحداثة وما بعدها؟
• هل تداخل الأجناس الأدبية يحافظ على نقائها، أم يؤدى إلى ظهور أجناس أخرى؟

وفي سبيل الإجابة عن هذه الأسئلة، عرضت الباحثة في الفصل الأول من الرسالة تعريفات متعددة لمصطلح جنس أدبي والفرق بينها وبين ما يتداخل معها من تعريفات لمصطلحات أخرى كالنوع، والنمط، والفصيلة، ثم عرضت في الجزء الثاني المفهوم الحداثي لمصطلح الجنس الأدبي، وفي الجزء الثالث المفهوم ما بعد الحداثي للجنس الأدبي، ويتم في هذا السياق مناقشة الفرق بين الأجناس الأدبية المكتوبة والمنطوقة، والأجناس الإلكترونية. في الجزء الرابع ناقشت أهم الاتجاهات لتقسيم الأدب إلى أجناس، كما يتم دراسة ظاهرتي تطور الأجناس الأدبية وتداخلها. ويتم تحديد خمس

علاقات أساسية بين الأجناس الأدبية في شكل مخطط يتم تسميته ديناميكيات الجنس، ويتضمن هذا الجزء أيضًا مناقشة قصيدة النثر من حيث ظهورها، وتطورها. ويقدم الجزء الخامس توضيحًا للفرق بين ظاهرتي تداخل الأجناس، والتداخل البيني، كما يتم عرض مخطط الجنس البيني.

يعرض الفصل الثاني تحليل بعض قصائد الشاعر الأمريكي الأشهر إ. إ. كمنجز في محاولة لتوضيح ظاهرة تداخل الشعر مع النثر في الجنس البيني «قصيدة النثر». كما يتم شرح وعي إ.إ. كمنجز بالأجناس التقليدية، وكتابته لها كما يتضح في سونيتاته المختلفة الإيطالية منها والشكسبيرية. كما يتم مناقشة نفس الظاهرة في بعض قصائد علاء عبدالهادي، ويسبق ذلك عرض لآرائه النقدية فيما يخص السرد في الشعر، والتناقض لديه بين النظرية والتطبيق. وتدرس الباحثة ظاهرة التداخل البيني للأجناس الأدبية، وغير الأدبية في الفصل الثالث، حيث يتم مناقشة تداخل الشعر مع الرسم في حالة إ.إ. كمنجز، وتداخل الشعر مع الإسكريبت وفن التصوير في حالة علاء عبدالهادي. اختتمت الباحثة رسالتها بأهم ما توصلت إليه من نتائج، أهمها:

١- تقديم مفهوم شامل -من وجهة نظر الباحثة- لمصطلح «جنس أدبي» على أنه «اتفاق ضمني بين الكاتب وقرائه على الملامح الأساسية لنمط كتابي معين، وتشكلاته المختلفة، في فترة معينة من الزمن»[1]، كما تعرف الجنس البيني In-between genre على أنه «النص الذي يستعير صفات جنسين أدبيين أو أكثر، أو جنس أدبي، وآخر غير أدبي»[2].

٢- التفريق بين ظاهرة تداخل جنس أدبي مع آخر أدبي، فيما يسمَّى بـ تداخل الأجناس Genre Mixing والتي ميزت فترة الحداثة عن ظاهرة تداخل جنس أدبي مع آخر غير أدبي، فيما أسمته الباحثة التداخل البيني Interdisciplinarity of Genres والتي ميزت فترة ما بعد الحداثة.

٣- تقديم خمس طرائق للتفاعل بين الأجناس الأدبية في شكل مخطط سمَّته الباحثة ديناميكيات الجنس.

٤- تتمرد الحداثة وما بعدها على التقسيم الأجناسي للأدب، وتحتفي به في ذات الوقت في الأدبين العربي، والأنجلو أمريكي، ولكل اتجاه كُتَّابه، وقرّاؤه.

الهوامش

١ - تعريف الجنس الأدبي كما صاغته الباحثة بالإنجليزية:

The implied agreement between the writer and his readers concerning the basicfeatures of a certain type of writing and its varying manifestations in a specific period of time.

٢- تعريف الجنس البيني كما صاغته الباحثة بالإنجليزية:

The text when it borrows the characteristics of two or more literary, or literary and"non-literary genres.

المراجع

1- Cohen, R. (1983). **History and Genre.** New Literary History.

2- Derrida, J. and Ronell, A. (1980). **The Law of Genre.** Critical Inquiry vol. 7, no. I, on Narratire, the University of Chicago Press, pp. 55-81.

دوريات عربية

طارق مهني

في العدد ١٦٩ من مجلة **عالم الفكر (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت)**، والصادر في سبتمبر ٢٠١٦م، يقدم الدكتور **محمد بوعزة**، دراسةً بعنوان: «**نقد النقد ... جدلية النظرية والممارسة**»، يقدم فيها قراءةً في كتاب «محمد مندور وتنظير النقد العربي» لـ محمد برادة، ويسعى محمد بوعزة في دراسته للوقوف على إستراتيجية منهج الكتاب على مستوى الرؤية، والمنهج، والممارسة، من خلال تفكيك نظام الخطاب الذي تستند إليه تلك الإستراتيجية في إنتاج حقائقها .

ويرى بوعزة أن هذا الكتاب يندرج ضمن خطاب نقد النقد، الذي يتخذ من النصوص النقدية موضوعًا لدراسته، فيفحص مناهجها النقدية واستعمالاتها للمفاهيم، ويعمل على تقويمها.

ويذكر الباحث أن نقد النقد يبنى على إستراتيجية مزدوجة: الأولى إنجازية، والثانية تنظيرية للعملية الإنجازية ذاتها، كما يسعى نقد النقد للتعرف على الواقع النقدي، وذلك بتشخيص نوع المعرفة التي ينتجها ويؤسس عليها نظامه؛ بهدف تشخيص المشكلات الإبستيمولوجية التي تحايث نظام معرفته، وتحد من فعاليته . هذا الإنجاز يسوّغ لخطاب نقد النقد الانتقال إلى العملية التنظيرية، حيث يفكر في بديل أفضل لذلك الواقع، من خلال اقتراح نماذج وحلول لمشكلات الواقع النقدي، وتسعى هذه النماذج إلى تعديل صيغة سابقة للممارسة النقدية أو اقتراح صيغة جديدة لها.

ومن خلال وقوف محمد بو عزة على الأسباب التي حدت بمحمد برادة لدراسة المتن النقدي لـ محمد مندور، يصل بوعزة إلى بعض خصائص نقد النقد عند محمد برادة، إذ يرى أنه ينطلق من العام (أزمة النقد العربي) إلى الخاص (تجربة محمد مندور النقدية)، ومن السياق (شروط الحقل الثقافي) إلى الخطاب (خطاب محمد مندور النقدي). ويرى كذلك أن قراءة محمد برادة لخطاب محمد مندور ليست بريئة؛ لأنها تصدر عن اعتقادات وتصورات نظرية وثقافية وأيديولوجية، إنها قراءة ذرائعية تبنى على تحديد إسقاطي للهدف، بمعنى أنها تتم وفق إستراتيجية تحدد أهدافها، والتي تتمثل في الحاجة إلى إيجاد حلول لمشكلات الثقافة العربية المعاصرة، في سياق متصل بمشكلات الراهن العربي؛ ولذلك

تتخذ من المشروع النقدي لمندور نموذجًا لطرح أسئلة وصوغ تصورات راهنة، تعدّها أساسية في صيرورة حل معضلة قراءة النص العربي الممتدة من فترة النهضة إلى الآن.

ومن خلال تحليل محمد بوعزة لمنهج محمد برادة النقدي، يتضح له التلازم بين كلٍّ من النقد والأيديولوجيا والثقافة في تفكيكه الخطاب النقدي لمحمد مندور؛ فخطاب نقد النقد عند محمد برادة ينطلق من الممارسة وفقًا لرؤية أيديولوجية؛ ولذلك يندمج فيه التنظير الأدبي بالممارسة الاجتماعية، ويهدف هذا الخطاب إلى كشف الأيديولوجيات التي تتنافس وتتنازع في السيرورة الاجتماعية، وتحكم بالتالي مواقف الفاعلين، وتؤطر شكل استجابتهم للتاريخ، كما تهدف إلى ممارسة نقد نظري للبنيات الثقافية التقليدية. وهذا يستدعي من الناقد أن يتموضع ثقافيًا في مجال الحقل الثقافي والأيديولوجي.

إن العنصر الأيديولوجي يشكل نقطة الارتكاز في نقد النقد عند محمد برادة من خلال ثلاثة مسارات: الأول عبر تفكيكه لمكونات الحقل الأيديولوجي الذي يتكون فيه النقد كخطاب، والثاني عبر موقع النقد في النص الاجتماعي أي الحقل الأيديولوجي العام الذي ينتمي إليه كخطاب، والثالث عبر موقع الناقد في حقل الصراع الثقافي كمثقف عضوي، من خلال الدور الاجتماعي الذي يضطلع به في السيرورة الاجتماعية. وإذا كان التحليل الأيديولوجي قد أسهم في كشف رؤية العالم التي حكمت المشروع النقدي والفكري لـ محمد مندور، واستجلاء أثرها في ممارسته النقدية والتنظيرية، وتفسير ما عرفته من تحولات منهجية وأيديولوجية، فإن مشكلة منهج محمد برادة -حسب وجهة نظر محمد بو عزة- تتمثل في عدم التوازن بين التحليل الأيديولوجي والتحليل الإبستيمولوجي؛ ذلك أن العلاقة بينهما في ممارسته النقدية تتميز بالتراتبية، التي يحتل بموجبها التحليل الأيديولوجي مركز الصدارة، وهذا ما جعل تحليله للخطاب النقدي عند محمد مندور -من حيث البنية المنهجية ونظام المفاهيم، على المستوى الإبستيمولوجي- يتسم بالاختزال.

إن عدم التوازن بين التحليل الأيديولوجي والتحليل الإبستيمولوجي يوضح هيمنة صورة «المثقف العضوي» لـ محمد مندور على صورة «الناقد الأدبي» في خطاب برادة، وهذا ما ترتب عليه تغليب الدور الاجتماعي والسياسي لـ محمد مندور على حساب الدينامية المعرفية لخطابه النقدي.

ويختتم محمد بوعزة دراسته بالتأكيد على أهمية خطاب نقد النقد عند محمد برادة التي تكمن في وظيفته النقدية التفكيكية، التي تجعل منه قوة سالبة لا تخضع للضرورة الاجتماعية، بل إعادة نظر مستمرة في الوضع القائم للثقافة بحثًا عن نموذج أفضل، إنه نقد مفتوح على المستقبل، لا ينتهي إلى التكيف مع الواقع؛ لأنه يتشكل عبر مسافة الجدل والتوتر بين الضرورة والحرية.

في العدد ٨٨ من مجلة نزوى (**مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان**)، الصادر في نوفمبر ٢٠١٦م، كتب **زهير الذوادي** مقالاً بعنوان: «**سارتر .. فلسفة الحرية والقضايا العربية**»، ويحاول من خلاله رصد التباين بين فلسفة سارتر التي تأسست بعد الحرب العالمية الثانية القائمة على مبدأ الالتزام، وبين موقفه من الصراع العربي الإسرائيلي.

ويعرض المقال مقدمة تاريخية حول تطور سارتر الفكري والفلسفي، موضحًا أن الحرب العالمية الثانية كانت الحدّ الذي يفصل بين حقبتين في حياة جان بول سارتر (١٩٠٥-١٩٨٠)، أو بالأحرى، هي التي حدّدت الجانب الأساسي في مواقفه الفلسفية والسياسية؛ فبنهاية الحرب كانت المرحلة التاريخية التي انحاز فيها سارتر وخصوصًا بعد محاضرته الشهيرة: «الوجودية هي نزعة إنسانية»، إلى مبدأ

الالتزام في حقلي الفلسفة والسياسة، وشكّل هذا المبدأ التوجه الأساسي لمجلته «الأزمنة الحديثة» (١٩٤٥)، التي أسسها مع الفيلسوف موريس ميرلوبنتي.

فظاهرة الالتزام سبقت سارتر وتعود -في مجال الثقافة الغربية- إلى ممارسات ومواقف فلاسفة الأنوار الفرنسيين، أو حتى إلى الفيلسوف بلاز باسكال؛ لكن برنارد هنري ليفي اعتبر أن سارتر هو مخترع مفهوم الالتزام في القرن العشرين، والواقع أنّ علماء اجتماع الثقافة، والسياسة، والمؤرخين أجمعوا على أن الظاهرة ولدت بمناسبة قضية دريفوس ودور الروائي إميل زولا فيها، وقد التصق مفهوم الالتزام (التزام المثقفين، وأدب الالتزام) بـ سارتر، وقد اختصر بعض النقاد المسألة في جانبها السياسي، والحال - حسب وجهة نظر كاتب المقال - أن سارتر يؤسس نظرته على أساس فلسفي شرع في بلورته قبل نهاية الحرب.

وعَدَّ سارتر أنّ المثقف هو المرشح الأكثر قابلية لتطوير الممارسة التي تربط بين الحياة من «أجل الذات»، والحياة من «أجل الآخر»، مستندًا في ذلك إلى مقاربة أوسع وأشمل من العناية بممارسة المثقف، ليتعدّاها إلى مفهوم الشرط الإنساني أو شرط الوجود الإنساني، وهو يُعدُّ في ذلك متبعًا لـ مارتن هيدجر، الذي عَدَّ فهم الإنسان لواقعه هو المقدّمة الضرورية للتفكير في واقع الإنسانية، وبالتالي محاولة بلورة أنثروبولوجية كمنطلق لتفسير الوجود.

وحتى تتجسّد ممارسة المثقف -وفقًا لوجهة نظر سارتر- فإن الالتزام بالجانب العملي والانخراط في الممارسة يصبحان شرطًا من شروط فعاليته، ونجاعة عمله، ودوره في المجتمع. وقد أكد سارتر أن الالتزام لا يقود إلى إسقاط الجانب الجمالي من العمل الإبداعي لدى المثقفين، وبخاصة الأدباء منهم.

يرى سارتر أن المثقفين مجبرون على الالتزام، كما أنهم مثل كل الناس مجبرون على أن يكونوا أحرارًا. فالالتزام ليس نتيجةً لقرار إرادي، أو اختيار مسبق للإنسان، بل هو حتمية لا مهرب منها؛ لأن الوجود يقود إلى الالتزام، وهذا شرط لا خيار فيه، فضلاً على أن الالتزام والاعتزال وجهان لحقيقة واحدة يعيشها الإنسان.

ولا تقود النظرة الوجودية لمسألة الالتزام إلى تمثُّل سلوك بشري آلي تحدده عوامل وأسباب مادية أو اقتصادية، وإن كانت تلك النظرة لا تقبل بمفهوم الطبيعة البشرية الأبدية التي تحدّد سلوك البشر تحت تأثير عوامل عقدية، أو إيمان شخصي مصدره المعتقد الديني أو الأخلاقي دون اعتبارٍ لتفاعله مع معطيات الواقع.

يرى زهير الذوادي أن وقوف سارتر في مواجهة السلبية التي صبغت حياة ومواقف بعض الكتاب، هي الأساس الذي بلور سارتر على مقتضاه مفهوم «واجب الالتزام»، الذي ينبع من رفض دعوة «الانسحاب»، أو «الاقتناع»، أو «الانطواء» التي انتشرت ضمن مدونة الأدب الحداثي، والتي ترفض مبدأ المشاركة في حياة المجتمع الذي ينتمي إليه الأديب. ورأى سارتر أن قدر المثقف أن يكون حرًا؛ لأنه مجبر على ذلك، وبالتالي فإن التزامه ضرورة وجودية، أو بصيغة أدق واجب وجودي؛ لأنه ملزم في كل حين على الاختيار بين ممكنات مختلفة، وهذا هو الأساس الفلسفي لنظرية الالتزام عند سارتر.

ويؤكد زهير الذوادي على أن هيمنة فكر جان بول سارتر كانت هيمنة سطحية على الرغم من انتشارها، ومرد ذلك أن سارتر تجاهل مدونات فلسفية خطيرة مثل فلسفة نيتشه الذي لم يُعِره أي اهتمام، وعلم النفس الفرويدي، وكذلك تجاهله للمساهمات الحيوية والمهمة لمدرسة فرانكفورت بمختلف إعلامها.

لقد اختار سارتر أن يركز اهتمامه وحواره مع الفلسفة الماركسية، التي اعتبرها أفقًا فكريًا لا يمكن تجاوزه. وتَولَّد عن تفاعل وتحاور الفلسفة السارترية مع الماركسية تبنّي جان بول سارتر مواقف أيديولوجية، وسياسية جذرية من منظومة الهيمنة الإمبريالية، وأدى هذا أن يصبح سارتر نصيراً لكل حركات التحرّر الوطني والقوى الثورية المقاومة للاستعمار، حيث يعتبر ذلك الموقف التزامًا بالقضية المركزية في فلسفته، وهي قضية الحرية السياسية، كان سارتر على وعي شديد بأن لا معقولية واقع النظام الاستعماري تربك منطق مقاومته بسبب حجم فظاعته الممنهجة، التي تؤدّي إلى تشويه الإنسان في حدّ ذاته.

وإذا كانت مواقف سارتر إزاء مسألة الاستعمار على الصعيدين المبدئي والسياسي واضحة وجذرية فيما يخصّ القضيتين الجزائرية والفيتنامية، فإن تفاعله مع المسألة الفلسطينية والاحتلال الصهيوني لأرض فلسطين يتميز بقدر مهم من الالتباس والتردّد، لا يتجانس مع صورة الفيلسوف الرافض للاستعمار والقهر الاستبدادي، تلك الصورة التي برز فيها سارتر منذ منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، فلم يُعلق سارتر على الأحداث التي رافقت اتساع رقعة الاستعمار الاستيطاني الصهيوني لفلسطين، وارتفاع نسق اغتصاب حقوق وحريات العرب الفلسطينيين، وذلك حتى سنة ١٩٦٧.

وقد رأى سارتر -دون تحليل الأسباب التاريخية والسياسية المباشرة لأنفجار الصراع في منطقة الشرق الأوسط- أن العرب هم المعتدون في حرب ١٩٤٨، وأن إسرائيل هي المسئولة عن عدوان ١٩٥٦، وأنها أصبحت مهدّدة من قبل العرب بعد ذلك في ١٩٦٧؛ لذلك وجب مساندتها لضمان أمنها واستقرار المنطقة، دون النظر إلى أن الاستعمار والاستيطان الصهيوني هو أصل الأزمة فيها، ورأى أن الحوار بين أطراف النزاع هو الحل الأمثل للصراع.

إن سارتر الذي ناهض الاستعمار، والاستيطان، والاضطهاد، والاستغلال، والتعذيب الفرنسي في الجزائر، والأمريكي في فيتنام، لا يسعى إلى تبني ذات الموقف تجاه الممارسات الإسرائيلية، فلم يحسم رأيه فيما يتعلق بطبيعة الوجود الصهيوني في فلسطين: هل هو استعمار أم لا؟ كما أنه لم يحسم أمر حقوق الفلسطينيين: هل هو حق في تقرير المصير والاستقلال والحرية أم لا ؟ هذه الأسئلة لم تعرف جوابًا لدى سارتر، ومن ثم شكّل موقفه من الصراع العربي الإسرائيلي صدمةً في صفوف النخبة الفرنسية ولدى المثقفين العرب.

في العدد ٢٣٠ من مجلة **الرافد** (دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة)، والصادر في أكتوبر ٢٠١٦م، كتب **إبراهيم الكراوي** مقالاً بعنوان: «**شعرية اللامعنى في قصيدة النثر ... ديوان: غسق الغراب شفق اليمامة نموذجًا**»، محاولاً رصد أهم الخصائص النوعية والبنى الخطابية للنص الشعري الجديد من خلال الوقوف عند أسلوب خاص في الكتابة الشعرية، تُعرف اليوم باصطلاح «قصيدة النثر»، ومقاربة معضلات هذه القصيدة من خلال اقتراح ما سمّاه «موجهات خطاب الجنس الأدبي والقراءة»، والمتمثلة في البحث عن العناصر المهيمنة من جهة، ومن جهة أخرى البحث في التمثلات الثقافية للنص ومختلف مظاهرها وأبعادها، وذلك من خلال ديوان الشاعر المغربي نبيل منصر المعنون بـ «**غسق الغراب شفق اليمامة**».

ينطلق إبراهيم الكراوي من فرضية مفادها أن قصيدة النثر قد تتمثل بوصفها سيرورة أجناسية فرضها السياق التاريخي والثقافي لتطور النوع وسيرورته عبر العصور، ومسار نظرية خطاب الأجناس دون حاجة إلى إصدار أحكام قيمة أو ترسيم الحدود وتوطين خرائط الأنواع، لذا فإن بعض النقاد قد سقط في فخ التنميط لقصيدة النثر، متأثرين في ذلك بـ سوزان

برنار، من خلال البحث عن معايير وأنماط تمُيّز هذه القصيدة التي جاءت لتدمير مفهوم النمط، وتحارب الأشكال الجاهزة، في محاولة منهم للبحث عن مشروعية وموطئ قدم لهذا الوافد الجديد ضمن المشهد الشعري.

ويؤكد الباحث على أن الكتابة الجديدة هي إفراز لواقع تاريخ شعري حافل من ناحية، وفلسفة ظهرت في العصر الحديث، وبخاصة في الغرب، حيث تمُارس الحداثة وما بعد الحداثة كتمثلات ثقافية جديدة للعصر وسيرورة أجناسية، هذا مع تأكيده على أن الشعرية العربية كانت مهيأةً ثقافيًا بحكم الثورات الشعرية التي راكمتها تاريخيًا من جهة، وكذلك سياسيًا بفعل التحولات السياسية والمجتمعية التي عرفها العالم العربي الذي لم يكن معزولاً عن محيطه العالمي.

يتناول الكاتب مقاربته لظاهرة الشعر الحديث بما في ذلك ما سُمي قصيدة النثر بالحديث عن حداثات، بغض النظر عن المعيار الصوتي أو الإيقاعي، أو غيرها من أشكال التقعيد، وبالبحث عن تشكلات النوع والجنس الأدبي، وسيرورته الجمالية.

تأسيسًا على هذا يركز إبراهيم الكراوي في مقاربته لقصيدة النثر عند الشاعر نبيل منصر على التشكيلات الجمالية والنوعية، التي ستقوده إلى استنتاج عام بصدد خطاب الأجناس ومقدمات نظرية تخص قضية قصيدة النثر، بوصفها مُنتجًا ثقافيًا بالمعنى الواسع للمصطلح، وهو ما يظهر عنده فيما سمّاه شعرية اللامعنى، التي يسعى من خلالها في البحث عن جماليات اللامعنى وعلائقه المتشعبة بالذات والآخر، والموضوع/ الوجود.

ويؤكد الباحث على أن شعرية اللامعنى لا تعني التجريد المبتذل والاستسهال العشوائي للكتابة التي تسعى إلى التحرر من القيود، ولا تعني النص المجرد من الأثر الجمالي للشعرية المعزول عن تمثلاته الثقافية، بل يحضر بوصفه بناءً للمعنى انطلاقًا من شعرية اللامعنى.

ويصل الباحث خلال دراسته لديوان «غسق الغراب شفق اليمامة» إلى عدة نتائج منها أن قصيدة النثر نتاج ممارسة ثقافية راهنة، لا تنفصل عن تحديات ورهانات الثقافة والعصر، وأن أحد أبعاد هذا الثقافي في الديوان هو تمثلات الرمزي وعلاقتها بالكتابة، والذات الشاعرة، والتراث الثقافي والحداثة، فحضور الطائر في الديوان بوصفه علامة ترتبط بتمثلات رمزية خاصة، أو ما يشير إليه من قرائن يؤشر على رمزية خاصة مرتبطة بهاجس القبض على الكتابة من جهة، والحرية المرتبطة بهذه الكتابة كقيمة جمالية وإنسانية تعكس هواجس الذات الشاعرة وعلاقتها بالعالم.

إن اللحظة الشعرية كما تتجلى من خلال المنجز الشعري لنبيل منصر في الديوان مشبعة بشعرية اللامعنى الذي يشكل جسد المعنى/ النص وشعريته الجمالية المنبثقة من التعارض.

ويختتم الباحث دراسته بالتأكيد على أن الديوان يكشف عن الحداثة داخل النص الشعري، بوصفها رؤية للعالم تحاول القبض على لحظة الكتابة كجمالية تنبثق من التمثلات الثقافية، والقصيدة بوصفها بؤرة ذوبان وتفاعل أجناس الخطاب الشعري، كما هو الأمر بالنسبة للتشكيل، والنحت، والسردي، واللقطة السينمائية، والخرافة.

دوريات أجنبية

سناء عبدالعزيز

انشغلت الصحف العالمية كافة في الآونة الأخيرة بفوز المغني والشاعر بوب ديلن بجائزة «نوبل»، وما بين مؤيد ومعارض، راحت وسائل الإعلام تطرح وجهات النظر المتضاربة بشأن فوز ديلن في هذا التوقيت بأكبر جائزة أدبية وأهمها على الإطلاق؛ على الرغم من كونه مغنيًا وملحنًا، وليس شاعرًا بالمعنى المعروف، وبخاصة أن فوز ديلن بالجائزة قد أطاح بكل التكهنات المسبقة.

ويبدو أن «نوبل» آثرت أن تفكر خارج الصندوق خلال الأعوام الثلاثة التي مضت، هادفة فيما يبدو إلى خلخلة المعايير التقليدية التي اتبعتها طويلاً ضاربة باشتراطات القيمة عرض الحائط؟ تؤكد جائزة «نوبل» في الأدب على تلك المكانة التي يستحقها، بوصفه أكثر بكثير من مجرد شاعر وملحن مثل غيره من الملحنين. وجدير بالذكر أن من يعرف ديلن عن كثب، يدرك مقدار طرافته، وملاحظاته المؤثرة وكلماته غير المتوقعة وبديهته الحاضرة.

نشرت «وول ستريت» بتاريخ ١٣ أكتوبر ٢٠١٦ مقالاً لـ جيم فوسيلي تحت عنوان: «نعم، بوب ديلن يستحق نوبل»، استهله فوسيلي بسؤالين: «ربما يتساءل البعض ممن يؤيدون منح جائزة نوبل في الأدب لـ بوب ديلن: لماذا تأخرت الأكاديمية السويدية كل هذا الوقت؟ أما بالنسبة لهؤلاء الذين يعارضون هذا الاختيار فيطرحون سؤالاً آخر: ألشاعر غنائي؟!»، ويجيب الكاتب على هذين التساؤلين بأن بوب ديلن لا يمكن حصره في كونه شاعرًا غنائيًا وملحنًا، حتى وإن جاز لنا أن نتساءل عن التأخر في منح الأكاديمية السويدية الجائزة لبعض الروائيين من أمثال هاروكي موراكامي وفيليب روث، وغيرهما كثيرين، أو بشأن أن ملحنًا مسرحيًا مثل ستيفن سونديم كان هو الأولى بالبدء به، إذا ما سلمنا بأن الأغاني تعد أدبًا. فإنه لا يجوز لنا أن نشكك في موهبة ديلن الفذة ومدى تأثيره على أجيال لاحقة من المؤلفين والملحنين.

وتبقى بؤرة الجدل فيما يتعلق بمسألة ما إذا كانت كلمات الأغاني تعدُّ أدبًا، وإلى أي مدى قد تصمد الكلمات بمعزل عن القالب الموسيقى الذي يمدها بالإيقاع؛ فالحقيقة أنه قام بتغيير الموسيقى الشعبية من خلال اكتشاف طرق جديدة لشحذ حكايات مميزة باللحن والإيقاع، وفي كثير من الأحيان بشكل

رائع، كما نرى ذلك في «السيد رجل الدف Mr. Tambourine Man»، وفي مثل «حجر يتدحرج Like a Rolling Stone». والتي لا نجدُ لها مثيلاً في أية أعمال أخرى لفناني عصر الروك، بغض النظر عن المعايير السائدة.

أقرت الأكاديمية السويدية بإجماع الآراء أن السيد ديلن «ابتكر تعبيرات شعرية جديدة ضمن التراث الغنائي الأمريكي العظيم»، وأوضحت أنها لا تدعي أن كلمات ديلن تعدُّ شعرًا، أو تصلح مقارنتها بأعمال الشعراء الحائزين على جائزة «نوبل» من أمثال ت. س. إليوت، وروديارد كبلنغ، وبابلو نيرودا، ودبليو. بي. ييتس، وغيرهم؛ بل تقترح أن إسهامه في الأدب يندرج في فئة منفصلة من المبدعين، وذلك بوصفه شخصية بارزة تحظى بجماهيرية شعبية منقطعة النظير.

ويستطرد الكاتب أن مؤلفات ديلن الرائعة تنحصر في بواكير أعماله الشعبية المعروفة باسم «الفولك» مثل: «مطر سيهطل غزيرًا Hard Rain's Gonna Fall»، و«في مهب الريح Blowin' in the Wind»، و«الأوقات التي يتغيرون فيها The Times They Are a Changin»، وهو لا يزال يكتب بشكل بارع، حتى وإن لم تعد ألبوماته في طليعة أغاني الروك والبوب. إن أغنيات ديلن السردية المؤلفة في أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الواحد والعشرين، مثل: «قيود حديدية باردة Cold Irons Bound»، «مياه عالية من أجل تشارلي باتون High Water for Charley Patton» ، و«مرضى الحب Love Sick»، و«ادفع بالدم Pay in Blood» يمكن مقارنتها من ناحية براعة السرد بأغنياته الرائعة في الروك مثل: «على طول برج المراقبة All Along the Watchtower»، أو «الإعصار Hurricane». ليتسنى لنا إدراك حقيقة مفادها أن ديلن يعد بمثابة امتداد للتراث الأمريكي العظيم. ومن هنا فقد حرصت الأكاديمية على عدم اختصار منجز ديلن في نمط معين من التأليف، إذ كتب أنماطًا رائعة في شتى المجالات، من الريف والغوسبل والبلوز، وكذلك كتب أنماطًا مختلفة من أغاني الروك.

وأخيرًا؛ فإن منح جائزة «نوبل» لـ بوب ديلن يعد بمثابة اعتراف تأخر كثيرًا، مع كل التقدير والاحترام للسادة: موراكامي، وروث، وسونديم، وغيرهم. فمؤلفات ديلن تستحق بلا أدنى شك أقصى احتفال وأبلغ تقدير.

هكذا ينهي فوسيلي مقاله ضاربًا بالثوابت عرض الحائط وطارحًا مفهومًا جديدًا للكتابة خارج الصندوق.

موت المؤلف

«لن أظهر مطلقًا بجانب كتاب، كما لو كان كلبًا صغيرًا أنا سيدته. بوسعك أن تراني من خلال كتاباتي بالطبع، ولكن هذا ما لم أفكر فيه مطلقًا. كان لدي انطباع بأنهم سيحررون الكلمات من نفسي». ترى فرانتي أن غيابها يحرر نصها وقراءها، ويحررها هي نفسها من أنماط الحيازة والملكية الأبوية: «أود أن أعتقد أنه في حين يدخل كتابي السوق، فلا شيء يمكنه إجباري على أن أقوم بالرحلة نفسها».

الجميع تقريبًا يفوزون في تلك اللعبة، فـ فيرانتي حرة في الجلوس على مكتبها واستئناف الكتابة، وكتابها حر في أن يمهد لها الطريق في الحياة، والقراء - كذلك - أحرار في قراءة النص أو تركه وفقًا لشروطه وشروطهم الخاصة. الوحيدون الذين يخسرون هم الموظفون التعساء في دوائر الدعاية والتحرير الصحفي، الذين يبدو أنهم قد تخلوا عن القراءة الفعلية للكتب منذ فترة طويلة...

ظلت النظرة الكلاسيكية تتمحور حول علاقة النتاج الأدبي بمؤلفه، ومن هنا انصب اهتمامها على حياة المؤلف، وبيئته، وأفكاره، وأزماته النفسية، باعتبارها وسائل ناجعة لتفسير نصوصه، إلى أن ظهر اتجاه نقدي جديد يدعو إلى عزل النص عن

صاحبه والاتكاء فقط على لغته ودلالاته ... حول هذه الفكرة، ولكن بشكل مختلف عما عهدناه، كتب روث سكور مقالاً في «التايمز» بتاريخ ١٦ نوفمبر ٢٠١٦ ، تحت عنوان «ايلينا فيرانتي: لعبة الملابس».

تعد فيرانتي من أبرز كتاب بريطانيا وأوروبا المعاصرين، فقد ترجمت أعمالها إلى عشرات اللغات وتصدرت رواياتها قائمة الكتب الأكثر مبيعًا ورُشحت لنيل العديد من الجوائز الأدبية. وبالرغم من هذا تفضل فيرانتي البقاء في الظل، وتنشر أعمالها تحت اسم مستعار، الأمر الذي أسهم في اتساع الهالة التي تحوطها وانغماس كثيرين في محاولة الكشف عن شخصيتها، كان آخر هؤلاء الصحفي كلاوديو غاتي.

راح غاتي يجمع الخيوط ليكشف عن الوجه الحقيقي لـ فيرانتي، غير أن الردّ الأبلغ على تلك التساؤلات والمحاولات كلها، كرّرته فيرانتي سابقًا، فهي من أنصار نظرية «موت المؤلف» في الأدب، تقول فيرانتي: «لا تعود الكتب بحاجة إلى مؤلّفيها بعد أن تُكتب».

«يحدق خادم الشاطئ الوضيع في وجهي بعينيه القاسيتين. يضرب ذيلي شاربيه المبرومين. ثم يمد يديه الشرستين، القذرتين، جاذبًا إياي، يحاول فتح فمي، يهزني.
"ما زال بها كلمات في الداخل"، يتحدث إلى مجرفته الضخمة. ثم يسألني: كم وضعت صاحبتك (ماما) بداخلك؟»

هذا المشهد السادي من كتاب الأطفال لـ إيلينا فيرانتي، «الشاطئ ليلا La spiaggia di notte» ٢٠٠٧. وماما هي طفلة تركت دميتها على الشاطئ. عند حلول الظلام يأتي رجل ومعه مجرفة لتمشيط الرمال، بحثًا عن شيء ثمين وسط الحطام يصلح للبيع. وهو يدرك أن للكلمات ثمنًا باهظًا: «في سوق الدمى يدفعون الكثير عن الكلمات التي تخرج من الألعاب». أثمن كلمة مخبأة داخل دمى الأطفال هي كلمة (ماما). هذه الكلمة تنقذ الدمية، وتبهج الأطفال وتضمن نهاية سعيدة للقصة.

والمشهد السابق هو بمثابة إحالة على ما فعله الصحفي لاستخراج الكلمات المخبأة وإماطة اللثام عن شخصية فيرانتي، فقرارها الغامض في أن تبقى في العتمة؛ بعيدًا عن بؤرة الضوء رغم كل المحاولات المبذولة التي لم تسفر عن نتيجة.

إن بعض الثرثرة حول أين يأكل المؤلف الناجح ذو المظهر الأنيق، والمحلات التي يرتادها، أو أين ينام هي بالنسبة لهم الموضوعات الأكثر ترحيبًا وتشويقًا، ولكن الجميع يعرف تلك الأعمدة الصحافية والصورة الملتقطة ليس لديها ما تفعله مع الأدب.

تربط فيرانتي موقفها بتراث أدبي طويل يعود تاريخه إلى هوميروس وفرجيل، مرورًا بـ تولستوي، وكيتس وشكسبير: «أعتقد أنه في الفن، ما يبقى هو الحياة التي نرصدها، التي تظل حية بشكل خارق في الأعمال الأدبية. لذلك اتفق كثيراً مع موقف بروست ضد السيرة الواقعية وضد الحكائية في أسلوب سانت بوف. فلا لون جوارب يوباردي، ولا حتى صراعه مع شخصية الأب يساعدنا على فهم قوة قصائده. وهذا ليس بمثابة رفضًا تامًا لكتابة السيرة الذاتية أو الصحافة، ولكنه إصرار على أن الحقائق التي تنتهجها تختلف عما يعنيه الأدب.

تأمل فيرانتي أن يبحث قراؤها ليس عن «الوجه الهش للمؤلف في اللحم والدم، والذي يجعلها جميلة من أجل المناسبة، ولكن عن الصفات الباطنية المجردة التي تبقى في كل كلمة».

وتصر فيرانتي على أن الحقيقة الأدبية، لا تنبني على أية سيرة ذاتية، أو اتفاق صحفي أو قانوني، «إنها ليست تقرير بوليسي أو حكمًا أصدرته المحكمة؛ ولا هي حتى معقولية القصة المبنية بمهارة مهنية، الحقيقة الأدبية هي الحقيقة المنبعثة من الكلمات

المستخدمة ببراعة فقط، تلك التي ندركها تمامًا في الكلمات التي تصيغها». إن عاشق الأدب يدرك أنه لا يوجد شيء بالنسبة له أو لها في «مكتب الإحصاءات الحيوية» حيث يقوم المحافظون على شعلة الواقعية، كما عدادات الحبوب، بالتقسيم الصارم بين ما هو حقيقي وما هو زائف؛ بيد أن الأدب العالمي برمته هو بشكل فني محض أكاذيب.

أيًا كان ما دفع الصحفي كلاوديو غاتي إلى محاولة تقصي حقيقة فيرانتي - مال، أو شهرة، أو الولاء المهني لمكتب الإحصاءات الحيوية حيث لم يعد الأدب مفهومًا بالنسبة لهم - فقد انتهى إلى رجل يصعب تمييزه، مموه الوجه، وضيع في كتاب للأطفال مع خيط من لعاب سائل يتدلى من فمه الكبير. فكلماته عن فيرانتي لا قيمة لها بالفعل.

تقول فيرانتي في كتابها على لسان خادم الشاطئ «كم يدفعون لنا ثمنًا لاسم الدمية؟ دولارين؟ ثلاثة؟».

إن كلمات إيلينا فيرانتي - مع ذلك - سوف تبقى طالما وُجد قراء شغوفين بها. تلك المرأة التي عكفت طيلة مشوارها الأدبي على أن تفصل كلماتها عن نفسها بحيث تبقى الكلمات وحدها بدون كاتبها. وعلى اعتبار أنها كلاسيكية غيورة، فهي تدرك بالتأكيد حكمة أوزونيس: «الموت يأتي حتى للحجارة والأسماء. وحده الأدب العظيم بوسعه أن يرجئ الموت بلا حدود تقريبًا. فقرطاج التي شيدت فيرانتي عوالمها في أعمالها تعيش لفترة طويلة بعد أن تنهار الحجارة، كما أن شخوص أعمالها (ديدو وإينياس) لن يختفوا بسهولة تحت الأنقاض».

ببيلوجرافيا عربية
(دراسات مختارة)

إعداد: الضوي محمد الضوي

أولًا: دراسات عربية.

- **الأجناس الأدبية**: عز الدين المناصرة، دار الراية، عَمَّان، ٢٠١٠.
- **الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم؟**: عادل الفريجات، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدّة، العدد ٣٨، مجلد١٠، ٢٠٠٦.
- **الأجناس الأدبية من منظور مختلف**: خلدون الشمعة، المجلة العربية للثقافة، إدارة الثقافة والاتصال بالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، العدد٣٢، ١٩٩٧.
- **الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس**: فرج بن رمضان، دار محمد بن علي الحامي، تونس، ٢٠٠١.
- **إستراتيجيات التجنيس في الرواية العربية الحديثة .. تجربة إدوارد الخراط نموذجًا**: يوسف شكير، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ٤/٣٤ ، العدد ١٣١، (أبريل/ يونيو)، ٢٠٠٦.
- **إشكاليات قصيدة النثر (نصٌّ شعري تهجيني مفتوح، وعابرٌ للأنواع، ومستقل)**: عز الدين المناصرة، دار الراية، عَمَّان، ط٣، ٢٠١٥.
- **إشكالية التجنيس في مقامات الزمخشري**: أحمد زهير رحاحلة، وخالد محمد العجمي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد١/٣٩ ، العدد١٤٨ ، (يوليو/سبتمبر)، ٢٠١٠.
- **إشكالية النوع والتجنيس، السيرة الذاتية نموذجًا**: عادل الدرماغي زايد، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد ٦٥ ، ٢٠٠٨.

- **إشكاليّة تصنيف الأجناس الأدبيّة في النقد الأدبي:** فتيحة عبد الله، مجلّة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد ٥٥، مجلد ١٤، ٢٠٠٥.
- **انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي:** مازوني فريزة، جامعة مولود معمري، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، تيزي وزو، الجزائر، ٢٠١٣.
- **الأنواع الأدبية - مذاهب ومدارس (في الأدب المقارن):** شفيق البقّاعي، مؤسّسة عزّ الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٥.
- **البلاغة ومقولة الجنس الأدبي:** محمد مشبال، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلد ٣٠/١، العدد١١٢، الكويت، (يوليو/ سبتمبر)، ٢٠٠١.
- **تداخل الأجناس الأدبية في أدب الجاحظ:** ابتسام مرهون الصفّار، ضمن كتاب «تداخل الأنواع الأدبية»، (أعمال مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر)، جدارا للكتاب العالمي، عمّان، الأردن، وعالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ٢٠٠٩.
- **تداخل الأجناس الأدبيّة في الرّواية العربيّة - الرّواية الدراميّة أنموذجًا:** صبحة أحمد علقم، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ٢٠٠٦.
- **تداخل الأنواع الأدبية في رواية «عكا والملوك» للروائي أحمد رفيق عوض:** عمر عبد الهادي عتيق، ضمن كتاب: تداخل الأنواع الأدبية (أعمال مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر)، جدارا للكتاب العالمي، عمّان، الأردن، وعالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ٢٠٠٨.
- **تداخل الأنواع بين القاعدة والخرق، دراسة نظرية:** لؤي علي خليل، مجلة جامعة دمشق، سوريا، مجلد ٣٠، العدد ٣-٤، ٢٠١٤.
- **تداخل الأنواع في الرواية العربية:** مصطفى الضبع، ضمن كتاب «تداخل الأنواع الأدبية»، (أعمال مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر)، جدارا للكتاب العالمي، عمّان، الأردن، وعالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ٢٠٠٩.
- **تداخل الأنواع في القصّة المصريّة القصيرة (١٩٦٠-١٩٩٠):** خيري دومة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
- **التفاعل في الأجناس الأدبية:** بسمة عروس، الانتشار العربي، لبنان، ٢٠١٠.
- **ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي (بحث في المشاكلة والاختلاف):** أحمد محمد ويس، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ٢٠٠٢.
- **جذور نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي القديم:** فاضل عبود التميمي، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن، ٢٠١٧.
- **جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية:** كمال أبوديب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٧.

- **الخصائص البنائية للأقصوصة**: صبري حافظ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مجلد ٤/٢، عدد ٨، ١٩٨٢.
- **دور عالمية الأدب ومذاهبه في تطور الأدب وظهور أجناسه الأدبية**: فضيلة مادي، (ماجستير)، قسم اللغة العربية والأدب العربي، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي بالبويرة، الجزائر، العام الجامعي ٢٠١١/ ٢٠١٢.
- **الرواية وإشكاليات التجنيس والتمثيل والنشأة**: عبدالله إبراهيم، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدّة، العدد ٣٨، مجلد ١٠، ٢٠٠٦.
- **الشعر خارج النظم - الشعر داخل اللغة**: علي جعفر العلاّق، مجلّة (نزوى)، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عمان، العدد ١، نوفمبر ١٩٩٤.
- **شعرية السرد**: عمر عبدالواحد، دار الهدى للنشر والتوزيع، القاهرة،٢٠٠٣.
- **شعرية السرد عند إدوارد الخراط**: يوسف شكير، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ٣٠/٢، العدد ١١٣، (أكتوبر/ديسمبر)، ٢٠٠١م.
- **الشعرية العربية (الأنواع والأغراض)**: رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩١.
- **شعرية القصة القصيرة جدًا**: جاسم خلف إلياس، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ٢٠١٠.
- **شعرية النص الروائي، قراءة تناصية في كتاب التجليات**: بشير القمري، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ١٩٩١.
- **شعرية النص النثري - مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري**: محمد عبد الجليل أبلاغ، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ٢٠٠٢.
- **شعريّة النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم**: رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٤.
- **ظواهر فنية جديدة في الشعر العراقي الحديث - قصيدة السيناريو أنموذجًا**: بشرى البستاني، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، العراق، العدد٤١، ٢٠٠٢.
- **علم تحليل الخطاب وموقع الجنس الأدبي**: مازن الوعر، مجلة آفاق الثقافة والتراث، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، دبي، الإمارات العربية المتحدة، العدد١٤، ١٩٩٦.
- **فكرة الأجناس الأدبية ومرجعياتها عند أبي هلال العسكري**: فاضل عبود التميمي، مجلة المورد، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، العراق، المجلد ٣٨، عدد ٢، ٢٠١١.
- **في تداخل الأجناس الأدبية**: لطيفة إبراهيم برهم، وقصي محمد عطية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، سوريا، المجلد ٣٣، عدد ٢٢، ٢٠١١.
- **في الشعرية العربية «إعجاز القرآن للباقلاني» - قراءة جديدة**: طراد الكبيسي، مجلة المورد، دار الشئون

الثقافية العامة، بغداد، العراق ، المجلد ٢٠، عدد ١، ١٩٩٢.

- **في الشعرية العربية**: طراد الكبيسي، دار أزمنة، عمّان، الأردن، ط١، ١٩٩٧.
- **في مسألة النوع الأدبي - دراسة في إجراءات المفهوم وتطبيقاته في الغرب وعند العرب**: مصطفى الغرافي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ١/٤٢، العدد ١٥٧، (يوليو/ سبتمبر)، ٢٠١٣.
- **في موت الأجناس**: محمد بن صالح ، الحياة الثقافية، تونس، العدد ٧٨، أكتوبر ١٩٩٦.
- **القصة القصيرة جدًا بالمغرب - بحث في مراحل تشكل نوع سردي جديد**: نور الدين فيلالي، شركة مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، المغرب، ٢٠١٢.
- **القصة القصيرة جدًا - مقاربة تحليلية**: أحمد جاسم الحسين، دار التكوين، سوريا، ٢٠١٠.
- **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**: محمد نجيب التلاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
- **قصيدة النثر وإشكالية المصطلح**: سعيد أصيل، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ٤/٤٤، العدد ١٦٨، (أبريل/ يونيو)، ٢٠١٦.
- **قضيّة الأجناس الأدبيّة في الفكر الأدبي**: الصادقي العماري، مجلّة فكر ونقد، المغرب، السنة ٤، العدد ٣٩، ٢٠٠١.
- **كتابة الذات في السيرة الذاتية وتجلياتها لدى لطيفة الزيات ونوال السعداوي**: جليلة الطريطر، حوليات الجامعية التونسية، تونس، عدد ٣٥، ٢٠٠٨.
- **المبنى الميتا-سردي في الرواية**: فاضل ثامر، دار المدى، العراق، ٢٠١٣.
- **مدى وعي الجاحظ بأجناس المنثور من خلال رسائله**: يوسف الصديق، حوليات الجامعة التونسية، تونس، العدد ٤٣، ١٩٩٩.
- **مرايا نرسيس - الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة**: حاتم الصكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.
- **مشكلة التصنيف في دراسة الأدب**: شكري عياد، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الكويت، العدد ٤٣، ١٩٩٣.
- **مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم**: معمد العمري، هشام الريفي، منصور قيسومة، وآخرون: أعمال الندوة التي نظمها قسم العربيّة من ٢٢ إلى ٢٤ أبريل ١٩٩٣، كليّة الآداب منوبة، تونس، ١٩٩٤.
- **معايير التميز بين الأنواع الأدبية في النقد العربي**: محمد خير شيخ موسى، حوليات الجامعة التونسيّة، كليّة الآداب جامعة منّوبة، العدد ٤٠، تونس، ١٩٩٦.

- **المعنى الشعري بصفته مشيراً إلى النوع**: علاء عبدالهادي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ٣/٣٨، العدد ١٤٦، (يناير/ مارس)، ٢٠١٠.
- **مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم**: مصطفى البشير طه، دار اليازوري للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٩.
- **المقالة العربية - تجنيسها، أنواعها، شعريتها**: فاضل عبود التميمي، و لطيفة عبد الله الحمادي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٦.
- **مقدمة إلى نموذج النوع النووى - نحو مدخل توحيدى إلى حقل الشعريات المقارنة، المسرح نموذجًا**: علاء عبد الهادي، مركز الحضارة العربية للنشر، القاهرة، ٢٠٠٨.
- **مقدّمة في نظريّة الأجناس الأدبيّة**: خلدون الشمعة، مجلة المعرفة، سوريا، العدد ١٧٧، سنة ١٩٧٦.
- **مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية**: رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١.
- **مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية**: عبد الله ابراهيم، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، إمارة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، العدد٥٩، ٢٠٠٢.
- **مقدمة لنظرية النوع النووي**: علاء عبد الهادي، مجلة ثقافات، البحرين، عدد ٢٣، ٢٠٠٤.
- **مقولة النوع وموقع الرواية في النظريّة الأدبية الحديثة**: محمد مشبال، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلّد١١، العدد ٤، ٢٠٠١.
- **من الإنشائيّة إلى الدراسة الأجناسيّة**: أحمد الجوّة، قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ٢٠٠٧.
- **نحو أسلوبية جديدة للرواية**: محمد بو عزة، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد ٧، العدد ٢٥، ١٩٩٧.
- **نحو نظرية منفتحةِ للقصة القصيرة جدًا (قضايا ونماذج تحليلية)**: حميد لحميداني، مطبعة آنفو برانت، فاس، المغرب، ٢٠١٢.
- **نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي**: الصادق قسومة، دار الجنوب للنشر، تونس، ٢٠٠٤.
- **نظرية الأجناس الأدبية**: أحمد المسناوي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ٣/٤٠، العدد ١٥١، (يناير/ مارس)، ٢٠١٢.
- **نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب)**: عبد العزيز شبيل، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ٢٠٠١.
- **نظرية الأنواع الأدبية في النقد الادبي نظرية الرواية نموذجًا**: مها حسن القصراوي، ضمن كتاب: «تداخل الأنواع الأدبية»، (أعمال مؤتمر جامعة اليرموك الثاني عشر)، جدارا للكتاب العالمي، عمّان، الأردن، وعالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ٢٠٠٩.

- **النقد العربي القديم والوعي بأهمية الأجناس الأدبية - مقولات الجاحظ وابن وهب مثالًا**: فاضل عبود التميمي، مجلة العميد، العراق، المجلد ٢، العددان ٣-٤، ٢٠١٣.
- **الوعي بالأجناس الأدبية في كتاب الحيوان للجاحظ**: حمادي صمود، حوليّات الجامعة التونسية، كلية الآداب جامعة منّوبة، العدد ٤٥، ٢٠٠١.

ثانيًا: دراسات مترجمة.

- **الأجناس الأدبية**: إيف ستالوني، ترجمة: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠١٤.
- **الأدب والأنواع الأدبيّة**: تأليف نخبة من الأساتذة، ترجمة: الطاهر حجار، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٨٥ - ط٢، ٢٠٠٣.
- **إشكالية الأجناس الأدبية**: كارل كانقا، ترجمة عبد الرحمن الرحوتي، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، مجلد ١٤، عدد ٥٣، ٢٠٠٤.
- **أصل الأجناس الأدبية**: توزفيتان تودوروف، ترجمة: محمد برادة، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة العراقية، بغداد، عدد١، ١٩٨٢.
- **الأنماط الأصلية في الأدب**: نورثروب فراي، ترجمة: كوثر الجزائري، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة العراقية، بغداد، عدد ٢، ١٩٨٣.
- **جيرار جينيت .. نحو شعرية منفتحة**: كريستين مونتاليبتي، ترجمة: غسان السيد، وائل بركات، دار الرحاب، وزارة الإعلام، دمشق، سوريا، ٢٠٠١.
- **دراسات في نظريّة الأنواع الأدبية المعاصرة**: مجموعة من المؤلّفين، ترجمة خيري دومة، مراجعة: سيّد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، باب اللّوق-القاهرة، ١٩٩٧.
- **السيرة، الميثاق والتاريخ الأدبي**: فيليب لوجون، ترجمة: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٤.
- **الشعرية**: توزفيتان تودوروف، ترجمة: رجاء بن سلامة وشكري المبخوت، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٧.
- **فن الشعر**: أرسطو، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣.
- **القصة - الرواية - المؤلف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)**: تأليف مشترك، ترجمة: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧.

- **القصة القصيرة - حقيقة الإبداع (نحو تقييم التطور التاريخي ودراسة الخصائص النوعية للقصة القصيرة):** تشارلز ماي، ترجمة ناصر الحجيلان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ٢٠١١.
- **قصيدة النثر:** سوزان برنار، ترجمة: زهير مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩.
- **ما الجنس الأدبي؟:** جان ماري شيفير، ترجمة: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧.
- **ما الأقصوصة؟:** جاك فوازين، ترجمة: عبد النبي ذاكر، دار تينمل، مراكش، ١٩٩٥.
- **مدخل لجامع النص:** جيرارجينيت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، منشورات توبقال، المغرب، ١٩٨٦.
- **مفاهيم سردية:** تزفيتيان تودوروف، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٥.
- **مفهوم الأدب:** تزفيتان تودورف، ترجمة: عبود كاسوحة، سلسلة الدراسات الأدبية، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ٢٠٠٢.
- **نظرية الأجناس الأدبية:** كارل فييتور وجماعته، تعريب: عبد العزيز شبيل ومراجعة حمادي صمود، إصدار النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٤.
- **نظرية الأدب:** رينيه ويليك، وأوستن وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٥.
- **نظرية الأغراض:** ضمن كتاب «**نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس**»: توماشوفسكي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، المغرب، ١٩٨٢.
- **نظرية الأنواع الأدبية:** لابيس فيسنت، ترجمه وعلّق عليه: حسن عون، القاهرة، مطبعة رويال، الإسكندرية، مصر، د.ت.
- **نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية:** دانيال منديلسون وآخرون، ترجمة وتعليق: حمد العيسى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠١١.
- **الهوية الأجناسية وتاريخ النصوص:** جون ماري شيفير، ترجمة: عبد السلام فزاري، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد ٥ ، ١٩٩٨.

بيبلوجرافيا إنجليزية
(دراسات مختارة)

إعداد: ريهام حسني

(1) Books

- Agrell, B., and Nilsson, I. (Eds.). (2003). **Genres and their problems: Theoretical and historical perspectives**. Göteborg: Daidalos.
- Annas, P. J., & Rosen, R. C. (1993). **Literature and society: an introduction to fiction, poetry, drama, nonfiction**. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Artemeva, N. and Freedman, A. (Eds.).(2008). **Rhetorical Genre Studies and Beyond. Winnipeg: Inkshed Publications**. Available at: http://http-server.carleton.ca/~nartemev/Artemeva%20&%20Freedman%20Rhetorical%20Genre%20Studies%20and%20beyond.pdf
- Aristotle (1988). **Aristotle's Poetics.** (T. Twining, trans.). Cairo: The Anglo Egyptian Bookshop.
- Bak, H. (Ed.). (2004). **Uneasy Alliance: Twentieth-century American Literature, Culture and Biography**. Amsterdam, New York: Radopi.
- Bakhtin, M. (1963). **Problems of Dostoevsky's Poetics.** (C. Emerson, trans.). Cited in Duff, D. (2009) Romanticism and the Uses of Genre. New York: OUP.
- Barthes, R. (1990). **A lover's discourse: fragments**. (R. Howard, trans.). London: Penguin Books.
- Bawarshi, A. S. and Reiff M. J. (2010). **Genre: an Introduction to History,Theory, Research, and Pedagogy**. Indiana: Parlor Press and The WAC Clearinghouse.
- Bazerman, C. (1988). **Shaping Written Knowledge: The Genre and Activity of the Experimental Article in Science**. Madison. WI: University of Wisconsin Press.

- Beebee, O. T. (1994). **The Ideology of Genre**. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Benstock, S. (1991). **Textualizing the feminine: On the limits of genre**. Norman: U of Oklahoma P.
- Bruss, E. W. (1976). **Autobiographical acts: The changing situation of a literary genre.** Johns Hopkins Univ Pr.
- Burke, K. (1974). **The philosophy of literary form: Studies in symbolic action**. (Vol. 266). Univ of California Press.
- Clark, A. M. (1946). **Studies in Literary Modes**. Edinburgh: Oliver and Boyd.
- Colie, R. L. (1973). **The Resources of Kind: Genre-Theory in the Renaissance**. Univ of California Press.
- Croce, B. (1953). **Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic**. D. Ainslie (Ed.). (2nd ed). London: Peter Owen.
- Dijk, T. A. (Ed.). (1985). **Discourse and Literature: New Approaches to the Analysis of Literary Genres**. Amsterdam: Benjamins.
- Dowd, G. et al. (2006). **Genre Matters: Essays in Theory and Criticism.Bristol**: Intellect Books.
- Dubrow, H. (1982). Genre. Taylor & Francis.
- Duff, D. (2009). **Romanticism and the Uses of Genre**. New York: Oxford University Press.
- Duff, D. (2014). **Modern genre theory**. Routledge.
- Fishelov, D. (1993). **Metaphors of Genre: The Role of Analogies in Genre Theory.** University Park: Pennsylvania State UP.
- Fowler, A. (1982). **Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes**. Oxford: OUP.
- Frye, N. (1957). **Anatomy of Criticism: Four** Essays. Princeton: Princeton University Press.
- Genette, G. (1979). **The Architext: An Introduction**. J. E. Lewin. (trans.). Berkeley and Los Angleles: University of California Press.
- Genette, G. (1993). **Fiction & diction**. Cornell University Press.
- Giltrow, J. and Stein, D. (2009). **Genres in the Internet: Issues in the Theory of Genre.** Amsterdam, NLD: John Benjamins Publishing Company.
- Guerin, W. L. et al. (2005). **A Handbook of Critical Approaches to Literature**. (5th ed.). New York: OUP.

- Guillén, C. (2015). **Literature as system: essays toward the theory of literary history.** Princeton University Press.
- Hameen-Anttila, J. (2002). Maqama: **A History of a Genre**. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Hernadi, P. (1973). **Beyond genre: new directions in literary classification.** Ithaca: Cornell UP.
- Lacey, N. (2000). **Narrative and genre**. Houndmills: Macmillan.
- Lewalski, B. K. (1986). **Renaissance genres: Essays on theory, history, and interpretation.** (No. 14). Harvard University Press.
- Lewalski, B. K. (2014). **Paradise Lost and the Rhetoric of Literary Forms**. Princeton University Press.
- Longhurst, D. (Ed.). (2012). **Gender, Genre & Narrative Pleasure**. Routledge.
- Monte, S. (2000). **Invisible Fences: Prose Poetry as a Genre in French and American Literature**. London: the University of Nebraska Press.
- Perloff, M. (1989). **Postmodern genres**. University of Oklahoma Press.
- Strelka, J. P. (1978). **Theories of literary genre**. Pennsylvania State University Press.
- Swales, J. (1990). **Genre analysis: English in academic and research settings**. Cambridge University Press.
- Todorov, T. (1990). **Genres in discourse**. Cambridge University Press.
- Todorov, T. (1973). **The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre**. R. Howard. (trans.). London: The Press of Case Western Reserve University Cleveland.
- Weinberg, B. (1961). **A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance**. Vol. 2. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press.
- Wellek, R. And Warren, A. (1982). **Theory of Literature**. New York: Penguin Books.

Articles:

- Aarseth, E. (2004). «**Genre trouble**». Electronic book review, 3.
- Altman, R. (1984). «**A semantic/syntactic approach to film genre**». Cinema Journal.
- Askehave, I. and Nielsen, A. (2005). «**Digital genres: A challenge to traditional genre theory**». Information Technology and People, 18 (2). doi:10.1108/09593840510601504
- Bakhtin, M. (1986). «**The problem of speech genres**». In C. Emerson and M. Holquist. (Eds.). Speech genres & other late essays. (V. W. McGee Trans.). Austin: U Texas P.
- Bazerman, C. (1994).«**Systems of Genres and the Enactment of Social Intentions**». Genre and the New Rhetoric. A. Freedman and P. Medway (Eds.). London: Taylor and Francis Group.

- Bennett, T. (1990). «**The Sociology of genres: A critique**». In Bennett, Outside Literature. London: Routledge.
- Berkenkotter, C., & Huckin, T. N. (1993). «**Rethinking genre from a sociocognitive perspective**». Written communication, 10(4).
- Blanchot, M. (1995). «**The Disappearance of literature**». The Blanchot Reader. Holland, M. (ed.) Oxford: Blackwell.
- Champigny, R. (1978). «**Semantic Modes and Literary Genres**». Theories of Literary Genre. University Park: Pennsylvania State UP.
- Chandler, D. (1997). «**An Introduction to Genre Theory**». Aberystwyth Univeristy. Available at: http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf
- Cobley, E. (1988). «**Mikhail Bakhtin's Place in Genre Theory**». Genre, 21(3).
- Cohen, R. (1986). "History and Genre". New Literary History. 17(2), Interpretation and Culture (Winter),
- Croce, B. (1967). «**Criticism of Artistic and Literary Kinds**». In Croce, Aesthetic. London: Vision Press / Peter Owen.
- Culler, J. (1975). «**Towards a Theory of Non-Genre Literature**». R. Federman (Ed.). Surfiction: Fiction Now and Tomorrow. Chicago: Swallow.
- Derrida, J. and Ronell, A. (1980). «**The Law of Genre**». Critical Inquiry. 7(1), On Narrative. The University of Chicago Press, Autumn, 55-81. doi: 10.1086/448088
- Downing, A. (1996). «**Register and/or genre?**». (I. Vázquez and A. Hornero, Eds.). Current issues in genre theory. Zaragoza: MIRA.
- Farrell, J. (2003). «**Classical Genre in Theory and Practice**». New Literary History. Summer, Vol. 34, No. 3, pp: 383-408. doi: 10.1353/nlh.2003.0032
- Fishelov, D. (1991). «**Genre theory and family resemblance revisited**». Poetics. Vol. 20, North-Holland.
- Fludernik, M. (2000). «**Genres, text types, or discourse modes? Narrative modalities and generic categorization**». Style, 34(2).
- Fowler, A. (1971). «**The life and death of literary forms**». New Literary History, 2(2).
- Fowler, A. (1979). «**Genre and the literary canon**». New Literary History, 11(1).
- Fowler, A. (1989). «**The future of genre theory: Functions and constructional types**». R. Cohen (Ed.). The future of literary theory, New York: Routledge.
- Frye, N. (1951). «**The archetypes of literature**». The Kenyon Review, 13(1).
- Geertz, C. (1980). «**Blurred genres: The refiguration of social thought**». The American Scholar.

- Goebel, W. (1998). «**Genre and literary theory: A blind spot?**». Symbolism 1.
- Hernadi, P. (1971). «**Verbal worlds between action and vision: A theory of the modes of poetic discourse**». College English, 33(1).
- Howard, W. S. (2006). «**Historical figuration: Poetics, historiography, and new genre studies**». Literature compass. 3(5), 1124-1149. doi: 10.1111/j.1741- 4113.2006.00367.x
- Kearns, M. (2005). «**Genre theory in narrative studies**». Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London: Routledge.
- Keen,.S. (2015). «**Genres and Conventions**». In Narrative Form (pp. 140-151). Palgrave Macmillan UK.
- Kress, G. (2004). «**Multimodality, multimedia, and genre**». Visual rhetoric in a digital world.
- Malmgren, C. D., Pierce, J. J., Manlove, C. N., & Wendland, A. (1991). «**Against genre/ theory: The state of science fiction criticism**». Poetics Today 12.1.
- Mantz, H. E. (1917). «**Types in Literature**». The Modern Language Review, 12(4).
- Miller, C. R. (1984). «**Genre as social action**». Quarterly Journal of Speech. 70(2), 151-67. doi: 10.1080/00335638409383686
- Pearson, N. H. (1940). «**Literary forms and types; or, a defense of Polonius**». English Institute Annual, 70. New York..
- Prince, G. (1990). «**On narrative studies and narrative genres**». Poetics Today, 11(2).
- Rader, R. W. (1993). «**The Emergence of the Novel in England: Genre in History vs. History of Genre**». Narrative, 1(1).
- Rajan, T. (2000). «**Theories of genre**». In Romanticism. Ed. Marshall Brown. Vol. 5 of The Cambridge History of Literary Criticism. Cambridge: Cambridge UP
- Rosch, E. and Mervis, C. B. (1975). «**Family Resemblance: Studies in the Internal Structure of Categories**». Cognitive Psychology. Vol.7.
- Russell, D. R. (1997). «**Rethinking Genre in School and Society: An Activity Theory Analysis**». WrittenCommunication. 14(4),504-554. doi: 10.1177/0741088397014004004
- Sacks, S. (1968). «**The psychological implications of generic distinctions**». Genre, 1(2).
- Schaeffer, J. M. (1989). «**Literary genres and textual genericity**». Cohen, R. (Ed.). The Future of Literary Theory. New York: Routledge.
- Stankiewicz, E. (1984). «**Linguistics, poetics, and the literary genres**». New directions in linguistics and semiotics.
- Steinmann, M. (1981). «**Superordinate genre conventions**». Poetics, 10(2-3).

- Taavitsainen, I. (2001). «**Changing conventions of writing: The dynamics of genres, text types, and text traditions**». European Journal of English Studies, 5(2).
- Thomson, C. (1984). «**Bakhtin's "Theory" of Genre**». Studies in 20th & 21st Century Literature, 9(1).
- Todorov, T. (1990). «**The Origin of Genres**». C. Porter (trans.). Genres in Discourse. London: Cambridge University Press.
- Todorov, T., & Berrong, R. M. (1976). «**The origin of genres**». New Literary History, 8(1).